Mariana Libertad Suárez

El retrato del polvo

(contra)memorias venezolanas y subjetividad femenina (1955-1959)

colección INDAGA

Editorial EQUINOCCIO
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

EL RETRATO DEL POLVO
(contra)memorias venezolanas y subjetividad femenina (1955-1959)

COLECCIÓN INDAGA

Mariana Libertad Suárez

EL RETRATO DEL POLVO
(contra)memorias venezolanas y subjetividad femenina (1955-1959)

Editorial EQUINOCCIO
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

colección
INDAGA

La Colección Indaga reúne estudios y trabajos de investigación
en diversas disciplinas del conocimiento.

Editorial EQUINOCCIO
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

EL RETRATO DEL POLVO:
(CONTRA)MEMORIAS VENEZOLANAS Y SUBJETIVIDAD FEMENINA (1955-1959)
Mariana Libertad Suárez

Todas las obras publicadas bajo nuestro sello han sido sometidas a un proceso de arbitraje.

© 2019 EDITORIAL EQUINOCCIO
Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía, la digitalización y cualquier otro tratamiento informático, así como su difusión parcial o total por los distintos medios de comunicación incluyendo los electrónicos.

Director
Cristian Álvarez

Editor Jefe
Evelyn Castro

Coordinadora de producción
Patricia González

Administración
Nelson González

Diseño gráfico
Cristin Medina
Luis Müller

Corrección
José Antonio Domínguez

Imagen de portada
Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)
Le carceri d'invenzione, 1761
(Intervención plástica de la reproducción de la plancha número 7
de las 16 que integran la segunda edición de los grabados)

Hecho el depósito de ley
Depósito legal DC2019000025
ISBN 978-980-237-474-8

Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela
RIF. G-200000063-5
Teléfonos +58 212 9063162
equinoccio@usb.ve
www.equinoccio.com.ve

Índice

CAPÍTULO I
En donde rige el deseo (a manera de introducción) 8
La inquietud 8
El corpus 18

CAPÍTULO II
Presencias y pasados: problemas de género y reconstrucción histórica 28

CAPÍTULO III
Yo conversaba con las matas: la mujer venezolana desde el canon 55
Construcción de la gente sola: las mujeres en los medios de comunicación 55
Una medio-loca entre muchas otras: miradas sobre la intelectual venezolana 70

CAPÍTULO IV
El primer perno: subjetividades femeninas y problemas de identidad 106

CAPÍTULO V
Una nueva historia: negociaciones con el pasado y lecturas historiográficas 145

CAPÍTULO VI
El retrato del polvo: formas de recordar 180

REFERENCIAS 194

A Carlos Pacheco, Nury Pedroza y Carmen Vincenti,
quienes dedicaron su vida a hacer del
Departamento de Literatura de la USB,
la guarida de mi contramemoria.

(…) Y porque estamos dibujados, como un hosco relieve sobre el polvo, éste se nos olvida (…) Y ese olvido se imparte, prodigando. Allí un jardín, allí los pétalos que se abren y que solo sostienen un polvo que se estrella.

Y porque reflejamos lo legado, pero en medalla mesurada y pulcra, el polvo se revela y se retrata, curtiendo ese semblante que lo bruñe, con el cambio, la duda y la experiencia.

Pero la herrumbre tiene quien la limpie. Y entonces el olvido es el mandato.

Alguien que se descubre inexorable atisba un ancla oculta en el suceso.

Ida Gramcko, "Los héroes"

CAPÍTULO I

En donde rige el deseo (a manera de introducción)

La inquietud

> *La certificación científica de la experiencia que se efectúa en el experimento –que permite deducir las impresiones sensibles con la exactitud de determinaciones cuantitativas y por ende prever impresiones futuras– responde a esa pérdida de certeza que desplaza la experiencia lo más afuera posible del hombre: a los instrumentos y a los números. Pero de este modo la experiencia tradicional perdería en realidad todo valor. Porque como lo muestra la última obra de la cultura europea que todavía se funda íntegramente en la experiencia: los Ensayos de Montaigne, la experiencia es incompatible con la certeza y una experiencia convertida en calculable y cierta pierde su autoridad. No se puede formular una máxima ni contar una historia allí donde rige una ley científica.*
>
> Giorgio Agamben, *Infancia e historia*

A partir de estas consideraciones acerca de la desaparición del sujeto de la experiencia, Giorgio Agamben (2001) se encarga de pensar el divorcio entre saber y narración que se produce en la sociedad moderna occidental. Añade además que, dentro de la ciencia moderna, la fantasía es expulsada del proceso de constitución del

hombre pensante, lógico y racional a medida que esta individualidad aumenta su afición a las ciencias exactas. Este hecho le impediría al sujeto traducir el objeto de su deseo en experiencia y, como consecuencia directa, le negaría cualquier alternativa de apropiación. Es decir, para Agamben, con el arribo de la modernidad, el fantasma "se vuelve ahora la cifra misma de su inapropiabilidad (de su 'inexperimentabilidad')" (29).

Si tratamos de emplear estas reflexiones como propuestas útiles para comprender "el proceso" –o, usando términos más certeros, "el deseo"– de modernización que determinó el pensamiento latinoamericano en la década de los cincuenta del siglo XX, ingresan al debate nuevas variables. Por ejemplo, si se parte del hecho de que,

> disparado desde el mismo comienzo del siglo XX en algunos países, el proceso de urbanización sería indetenible en la mayor parte de Latinoamérica durante el segundo tercio de siglo. Y aunque solo en términos demográficos, en pocas décadas se completaría un ciclo que había tomado más de una centuria en Gran Bretaña y otros países industrializados y urbanizados a lo largo del siglo XIX (Almandoz, 2007: 61).

habría que pensar, necesariamente, en los años 1930-1959 como un período en el que diversos sujetos nacionales se solaparon de manera inevitable dentro del continente. Así pues, si el desplazamiento del sujeto de la experiencia por el sujeto del conocimiento se sucedió dentro de las sociedades industrializadas a lo largo del siglo XIX, a la par y a la misma velocidad que el crecimiento urbano, tendríamos que, en el segundo tercio del siglo XX, Latinoamérica debió sufrir un proceso semejante, aunque acompañado de un tinte anárquico y determinado por un ritmo más acelerado. Lo que, si bien desembocó en la producción de nuevas individualidades, también obligó a la negociación de una variada gama de identidades preexistentes, pues

la deposición del sujeto de la experiencia como generador del conocimiento no tuvo la permanencia necesaria para ejecutarse de manera terminante.

Por eso mismo, la necesidad de "narrar el conocimiento" fue una constante a lo largo de los años treinta, cuarenta y cincuenta, dado que al momento de construir las identidades periféricas, el cruce entre el sujeto de la experiencia y el sujeto del conocimiento adquirió nuevos matices. Por ejemplo, el trazado de espacios de heroísmo y villanía dentro de la organización nacional latinoamericana tornó aún más paradójica la tensión entre el "caso" y la "experiencia discontinua"[1] que se produjo a mediados del siglo xx. De igual forma, la fundación de subjetividades híbridas facultadas para transitar y, a un mismo tiempo, conciliar los espacios del saber positivista con la experiencia, no solo dejaba al descubierto el proceso de autoinscripción dentro del campo cultural que llevaban a cabo los intelectuales orgánicos, sino que permitió descubrir la relación que estos individuos establecían con quienes, sin ser ellos –y esto debían dejarlo claro–, "decían" desde la periferia.

Se estaría hablando, entonces, de la aparición y posterior afianzamiento de un modelo de reglamentación para el territorio latinoamericano, de un esfuerzo por asentar en la letra escrita

1 A lo largo de su exposición acerca de la experiencia y el conocimiento, Giorgio Agamben (2007) cita a Francis Bacon cuando afirma: "La experiencia, si se encuentra espontáneamente, se llama 'caso', si es exactamente buscada toma el nombre de 'experimento'. Pero la experiencia común no es más que una escoba rota, un proceder a tientas como quien de noche fuera merodeando aquí y allá con la esperanza de acertar el camino justo, cuando sería mucho más útil y prudente esperar el día, encender una luz y luego dar con la calle. El verdadero orden de la experiencia comienza al encender la luz; después se alumbra el camino, empezando por la experiencia ordenada y madura, y no por aquella discontinua y enrevesada; primero deduce los axiomas y luego procede con nuevos experimentos" (13-14).

una serie de saberes capaces de sustentar una identidad moderna indiscutible. En estos años, se originó una producción de obras potencialmente asumidas como "ficciones de identidad", aunque en muchos sentidos distantes a las propuestas regionalistas. En este marco resulta sumamente interesante la lectura de dos obras venezolanas: *Memorias de una loca* (1955), de Conny Méndez y *Memorias disparatadas* (1959), de Cristina Ferrero de Tinoco, textos escritos por dos mujeres letradas quienes, a la dificultad de acotar su identidad personal y nacional, debían añadir la labor de construir una imagen que las hiciera reconocibles dentro del campo cultural. Se trata de dos obras imposibles de leer como novelas históricas en el sentido tradicional del término e, inclusive, difíciles de asumir como testimonios o novelas de la memoria. Ante lo cual, vale la pena recordar a Fernando Aínsa (2003) cuando señala que:

> Pese a que historia y ficción utilizan una similar forma narrativa, la posible verdad histórica no radica tanto en la forma como se cuenta lo sucedido, verosimilitud a la que también aspira la ficción, sino en el esfuerzo (intención) por conocer lo que ha pasado realmente. El deseo de conocer es constitutivo de la intencionalidad historiográfica. De ahí la especificidad de algunas de las operaciones de la disciplina histórica: la búsqueda y el ordenamiento de datos, la construcción de hipótesis, la verificación de resultados (51).

Del mismo modo añade, pocas páginas después:

> En América Latina (…) La ficción ha sido el complemento necesario de la historia del período de la conquista y colonización, cuya "vocación literaria" se reconoce no solo a nivel de la lectura lingüística contemporánea, sino de la intención literaria de sus autores. En las Crónicas y Relaciones del período colonial, textos donde se expresa la voluntad de consignar los hechos y datos históricos, se integran leyendas, mitos y fabulaciones y se da, gracias a la retórica que la define como subgénero, una "problematización reflexiva de la escritura" (33).

Es decir, el autor establece que la diferencia fundamental entre la historia y la novela histórica no está situada en la escritura como superficie –o, lo que es lo mismo, en el "qué" se escribe–, sino en un factor extratextual –definido en otros momentos de su reflexión como el "para qué" se escribe–. Posteriormente, asegura que estos dos registros tan tenuemente delimitados han sido fundamentales en la construcción de la identidad latinoamericana y que, más allá de los "para qué", han permitido negociar algunos matices aparentemente irreconciliables en nuestro proceso de identificación.

Ambas afirmaciones desembocan en que las "ficciones del pasado" no solo constituyen un género o subgénero literario, sino que también producen una posición de lectura, lo que marca como eje para la recepción de estos discursos el vínculo entre el sujeto del enunciado y el narratario. La experiencia que soporta estas relaciones será el origen de la selección, organización y uso del archivo al momento de reconstruir la historia y, por encima de ello, del factor que determina el mapa subjetivo manifiesto tras la estructuración del discurso. Con lo cual, el punto de divergencia principal entre una "ficción histórica" y un texto historiográfico sería la batalla entre la búsqueda de una verdad social y la construcción de una gama de identidades singularizadas.

Estas sentencias, además, otorgan un nuevo valor de uso a los textos abiertamente ficcionales, dado que su función ya no sería el hallazgo de valores estéticos o etnológicos en el pasado sino, en primer lugar, la exploración de una marca ideológica y, en segundo término, la reflexión acerca de ese punto definidor de los significantes entronizados en un espacio temporal específico. Precisamente en esta disyuntiva entran dos nuevas categorías en juego: "la memoria" y su componente ético fundamental. Es decir, si la historia es comprendida como justificación política de la existencia de un colectivo, la reivindicación

de una individualidad demandará el empleo de otro territorio de enunciación, particular, íntimo e inexplorado[2].

Ello también dificulta que los textos abordados en esta indagación sean comprendidos como "escrituras de la memoria"[3]. Aunque se trate de reminiscencias marcadas por una subjetividad incierta, *Memorias de una loca* (1955), de Conny Méndez, y *Memorias disparatadas* (1959), de Cristina Ferrero, son expresiones particulares que, si bien podrían tener algún paren-

2 En torno a este tema, Gina Saraceni (2008) sugiere que las nuevas tecnologías de la memoria "explicarían la contradicción señalada por Sarlo, Huyssen y Baudrillard entre mirada retrospectiva y prospectiva en el escenario contemporáneo a partir del hecho de que la tensión entre recuerdo y olvido es constitutiva de la memoria entendida no como espacio cerrado e inmutable donde se guardan las experiencias del pasado como si fueran piezas de museo, sino como un proceso en-el-tiempo que se redefine desde y a través del presente, abierto a nuevas lecturas e interpretaciones capaces de revelar otras concepciones del pasado y nuevas posibilidades de imaginar el futuro" (24-25). Se trata de una reflexión que señala cierta necesidad de "comprender" el pasado, de renovar las acciones colectivas y otorgarles algún sentido, al momento de activar la escritura de la memoria; sin embargo, esta acción se encuentra dominada por el deseo de actualizar pensamientos y apropiárselos: de "experimentar" formas de ser en nuevos territorios de pertenencia. Por ello, a diferencia de la práctica historiográfica e, inclusive, de las ficciones históricas tradicionales, las escrituras de la memoria no explican ni narran el vínculo causal de los acontecimientos, sino que los presentan desde las vivencias individuales.

3 Aunque hay algunos vínculos estructurales y estilísticos entre *Memorias disparatadas* (1959)*, Memorias de una loca* (1955) y el corpus estudiado por Gina Saraceni (2008), al contrastar cada aproximación emergen divergencias fundamentales entre la categoría propuesta por la autora y las ficciones aquí estudiadas. Por ejemplo, tal como afirma Saraceni en *Escribir hacia atrás* , en los relatos de la memoria predomina "el sujeto-familia como figura que pone en contacto el pasado y el futuro y articula la sucesión y la continuidad de ciertas subjetividades emparentadas (Ludmer, 2002: 110-111). La familia como zona de negociación e intercambio donde los sujetos juegan sus identidades y memorias, máquina que une a sus miembros en una sucesión pero también los separa y distancia en la medida en que muestra sus desvíos" (31), mientras que en el corpus fundamental de esta indagación, la estructura familiar es cuestionada por abundancia, carencia o parodia. Por ello, la identidad debe edificarse en sus márgenes, al igual que los otros nexos intersubjetivos que permiten la autorrepresentación. Por otra parte, la consanguinidad es desplazada por toda una gama de alianzas políticas.

tesco con los procedimientos y el estatuto epistemológico de la narrativa de la memoria e, incluso, con el que rige la escritura de novelas históricas, desvían las formas de "decir" el pasado y, como consecuencia de ello, develan divergencias en las formas de comprenderlo.

En ninguna de las dos obras se sugiere la existencia de una "totalidad" temporal fragmentada por razones estratégicas para lograr una negociación, sino que se trata de dos textos donde los anacronismos y la intertextualidad producen una sensación de suspensión temporal que impide esa reconciliación final por la que apostaban tanto las escrituras de la memoria como las novelas históricas. Como se verá más adelante, no se trata de la reinscripción en un recuerdo colectivo sino, por el contrario, de la búsqueda de un pasado común.

Para comprenderlo mejor, quizás valga la pena recordar que la memoria, en su sentido más tradicional, se cimienta tanto en la ética –que permite percibir y evaluar la conducta individual– como en la visibilización y/o reinscripción de algun(os) sujeto(s) en un espacio público delimitado. Avishai Margalit (2000), por ejemplo, sugiere que los ejercicios de rememoración suponen un "signo claro de que, en aquel entonces [es decir, cuando se enuncia el recuerdo] se tenía un interés verdadero [en el sujeto enunciado]" (24). Pese a ello, señala en el mismo texto:

> Si entre recuerdo e interés existe realmente una relación interna, nos encontramos ante una forma muy complicada de relación interna. Ante todo, es algo característico de una relación interna el que la relación misma sea constitutiva para ambos términos, es decir, que los defina. La relación "es más claro que", que existe entre el blanco y el negro, es constitutiva tanto para el blanco como para el negro: si tal relación no existiese, blanco no sería blanco ni negro sería negro. Pero las cosas son diferentes en el caso del recuerdo y el interés no es constitutivo del recuerdo.

> Uno recuerda también a personas y acontecimientos por los que no tiene interés alguno. En particular, recordamos muy bien a personas que odiamos, a personas, por tanto, por las que no tenemos "interés", en la medida en que esta palabra tenga para nosotros un contenido positivo (24-25).

La complejidad de la relación entre el sujeto que rememora y el que es invocado, en este caso particular, deja al descubierto un nuevo interés que no consiste solo en "rescatar" algún significante pasado por alto en la cultura ni tan siquiera producirlo ahí donde el sujeto de la rememoración percibe un vacío, sino que, por el contrario, se basa en marcar ideológicamente ciertos elementos recuperados, para convertir estos ejercicios de inscripción histórica en plataformas fundamentales tanto para la construcción de una identidad presente como para su proyección en el futuro.

La noción de "interés" aportada por Margalit, en el caso de las ficciones históricas, adquiere dimensiones exclusivas, pues no solo servirá para abolir la indiferencia colectiva hacia ciertos sectores olvidados, ni se centrará únicamente en la censura hacia los sujetos inscritos en la categoría de "odiables", sino que a la vez tendrá la labor de erigir a autores y narradores como sujetos ideológicos y habilitados para ideologizar su entorno, lo que de algún modo pliega nuevamente la noción de moralidad asociada casi de manera automática a la acción simple de recordar.

Aún sin despertar simpatías o, incluso, despertando antipatías muy francas, las voces que relatan el pasado consiguen despertar interés en torno a sus propias individualidades y, lo que es aún más interesante, al hacerlo, refuerzan su pertenencia al campo cultural en el que transitan. El ejercicio de la memoria, no solo dentro de la literatura, sino también en otras formas de expresión, provocará tanto la colectivización de identidades como la delimitación de ciertas estructuras tribales.

Entonces, al momento de problematizar los textos de Méndez y Ferrero, surgen una serie de interrogantes: ¿Es posible articular un posicionamiento de género dentro de este juego de identidades autofundadas? ¿Esta modificación del canon resta poder político a la marginalidad y la autorreflexión en tanto elementos estructurales en las autoescrituras de mujeres latinoamericanas publicadas a lo largo de todo el siglo xx? ¿Qué dicen las autoras en los años cincuenta acerca de la memoria como soporte de la identidad individual? En principio, es importante aclarar que tanto Cristina Ferrero como Conny Méndez asumen, en ocasiones, la condición de "intelectuales" encargadas de invocar una totalidad de devenir. Es decir, es posible leer a estas autoras como subjetividades que, si bien están marcadas por los límites de su ser genérico e histórico –o, para emplear términos más abarcadores, se encuentran limitadas por su existencia identitaria–, proponen otras formas de universalidad; sin embargo, el hecho de que estas pensadoras asuman esa posición enunciativa desde la incertidumbre que constituía su identidad en la Venezuela de mediados de siglo xx, desvela el simulacro de esa supuesta ruptura entre la universalidad y la particularidad del ser.

La memoria apunta hacia la conciliación de visiones, hacia la integración de experiencias que pretende unificar –por medio de la complementación de discursos– a los sujetos de la rememoración. En esta misma medida, *Memorias de una loca* (1955) y *Memorias disparatadas* (1959) desarticulan esta construcción, inscriben el diálogo sobre los significados más o menos conciliados y pluralizan –sin posibilidad alguna de uniformidad– la experiencia del pasado. Se estaría hablando, entonces, de operaciones inversas que, paradójicamente, desembocan en un mismo punto: la rememoración voluntaria. Solo que en el caso de las escrituras y/o el ejercicio de la memoria se estaría abogando por la "obligatoriedad" moral de reconstruir un acontecimiento

determinado, mientras que, en los textos que aquí se estudian, la apuesta iría dirigida a presentar una mirada individual sobre los hechos dados para desestabilizar los parámetros de universalidad sobre los que se sostiene la memoria.

Así como las escrituras de la memoria pretenden acercarse al pasado "real" y persuadir al lector de un "hecho verdadero" por medio de la (re)presentación de la experiencia, los textos aquí trabajados señalan –de manera más o menos explícita, según el caso– el origen del recuerdo en el relato. Es decir, tras volver sobre las relaciones causales o, sencillamente, al observar los nexos que se establecen entre un hecho y otro, hacia el final de *Memorias de una loca* y *Memorias disparatadas* no emergen las acciones en sí, sino el relato inicial y/o fundante de las mismas. Por ello, se puede hablar de textos constituidos a partir del análisis y la inspección de la lengua. Tanto el recuerdo común de la historia como el pasado compartido de la memoria se encargan de fijar –por uso y/o por convención– en su ejercicio cotidiano, cuantas veces sea necesario, la existencia de un significante dominante sobre una trama de significados.

Se propone, entonces, la lectura de *Memorias de una loca* y de *Memorias disparatadas* como escrituras de la contramemoria[4]. Como textos que recuperan el pasado a contrapelo y, al hacerlo, diversifican las posibilidades de ser en cada uno de los episodios. En oposición a la experiencia, la memoria constituirá –en este corpus– un simulacro que justificará la existencia de jerarquías.

4 Esta noción es una de las conclusiones del trabajo *Una ficción apretada en el pecho: Memoria y contramemoria en* Anastasia (1955)*, de Lina Giménez* (Suárez, 2012). Tras la lectura de la novela *Anastasia* (1955), de la autora venezolana Lina Giménez, queda en evidencia cómo "olvidar, omitir o recordar son acciones ubicadas en un mismo plano de arbitrariedad" y su finalidad última es la jerarquización social del territorio rememorado (184).

El corpus

Como se verá a lo largo del análisis textual, uno de los rasgos fundamentales expuestos por las escritoras latinoamericanas para cercenar la construcción historiográfica con la escritura de la contramemoria resultó ser la capacidad de negociación. Tanto Ferrero como Méndez, según su posición en el campo intelectual, debieron transar, con la academia, la crítica y el mercado, la adquisición de un lugar específico de enunciación para reconfigurar el proceso de rememoración. Para comprender cuáles fueron los límites asignados a este territorio y desde dónde hablaba cada una de las autoras es indispensable presentarlas brevemente y hacer un sondeo por las miradas que les dirigió la crítica.

De las dos escritoras elegidas, la que recibió menos atención de la prensa y menor cantidad de lecturas interpretativas fue Cristina Ferrero. Esta autora nació en Pamplona (Colombia) en el año 1926; no obstante, se trasladó a San Cristóbal, una ciudad venezolana a escasos kilómetros de la frontera, a temprana edad. Ahí creció junto con su familia y, aunque según sus testimonios regresó en diversos momentos de la vida a Colombia, sus primeros cuentos aparecieron en la prensa venezolana. También sus novelas fueron editadas en Caracas.

Toda su escritura puede ser pensada como un mapa de identidades y pertenencias. De hecho, al momento de estudiar la obra *Memorias disparatadas* (1959) resultará imposible no asociarla con los textos anteriores. Las publicaciones de esta autora comprenden el poemario: *Caminos de soledad* (SPI: Táchira, 1954), las novelas: *Sylvia, una muchacha de provincia* (Imprenta Nacional: Caracas, 1956), *El embrujo de un vals* (Edime: Caracas, 1958), *Memorias disparatadas* (Edime: Caracas, 1959) y el libro de ensayos y crónicas: *Designio* (Editorial Mediterráneo: Madrid, 1969).

Pese a la trayectoria de la autora, sus textos han sido poco estudiados. Cabe mencionar, entre las referencias indirectas, la que realiza Ángel Mancera Galletti en *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?* (1958), la de Carmen Teresa Alcalde, incluida en *Escritoras de Venezuela. Escritoras Tachirenses* (S/F), y la de Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres en *El hilo de la voz* (2003). *Memorias disparatadas,* el libro que aquí nos ocupa, presenta una trama sencilla. En principio está dividido en tres historias: "La familia Farabuti", "Diablitos azules" y "Un matrimonio como no hay muchos". Los dos primeros se encuentran relatados desde la perspectiva de Carmen Farabuti, un alter ego muy bien elaborado de la autora, mientras que en el tercero aparece una voz omnisciente que convierte en discurso el presente de la narración de este personaje.

Según la propia voz narrativa, se trata de tres textos humorísticos donde se relata la vida de un personaje que, sin ser del todo heroico, realiza un interesante recorrido épico. El primero de los relatos, "La familia Farabuti", reconstruye la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Cuenta la llegada de la familia a Venezuela y la posición de los hombres que formaban parte de este grupo respecto a la pugna entre liberales y conservadores, determinante en la política nacional por esos años.

En este apartado también se refiere el origen de los nombres reiterados, como Lucio, Carmen y Antonio; la posición de los diversos miembros del clan Farabuti en torno a la secularización del Estado propuesta en Venezuela durante el período de entresiglos, así como la visión que tenían hacia las mujeres que escribían y, sobre todo, hacia aquellas que deseaban incorporarse al mercado laboral. Este primer relato cierra con una confesión por parte de Carmen, quien establece su incapacidad para reconstruir el pasado en un discurso cohesionado y, con ello, declara la imposibilidad de la rememoración.

Tal y como correspondería a cualquier *Bildungsroman*, en "Diablitos azules" se pasa de los orígenes del personaje a su proceso de formación. Se traslada la escena, entonces, a una escuela a cargo de un grupo de religiosas donde Carmen Farabuti cursará sus estudios de primaria y secundaria. En este caso, el texto comienza con una doble confesión por parte de la voz narrativa. Por un lado, la Carmen Farabuti narradora admite que el tono del discurso tendrá algo de picaresco y, por otro, habla de una distancia temporal que le impide la reconstrucción exacta de los hechos, por lo que debe conformarse con la recuperación de un discurso emitido por ella misma durante su infancia.

Así pues, desde la experiencia infantil, en "Diablitos azules" se reflejan los elementos que componían la educación formal de las mujeres en las décadas de los veinte y los treinta del siglo xx, los juegos lingüísticos por medio de los cuales Farabuti y sus compañeras se rebelaban frente al poder y, de algún modo, se asoma un pronunciamiento acerca de su propia obra, dado que reconstruye en este marco de educación formal a algunos personajes que ella había construido en sus obras anteriores.

Finalmente, en "Un matrimonio como no hay muchos" se edifica la contemporaneidad de la voz narrativa. Curiosamente, en esa mujer adulta que se dedica a la escritura no hay siquiera residuos de la tradición familiar ni de la educación formal descrita en "Diablitos azules". Por el contrario, Carmen Farabuti adulta es una mujer que, si bien observa el nacimiento de los hombres racionales e intelectualmente creativos –pues se encuentra casada con Ezequiel Lecuna, un buen representante de ellos–, no es capaz de avalar ni el discurso ni la actitud de esta tipología fundamental dentro del nuevo ideal nacional.

En un gesto paródico significativo, la autora equipara a este personaje con un Noé bíblico, dedicado a proteger a los animales en extinción. Lo más divertido a este respecto es que ni

siquiera él mismo es capaz de procrear, con lo cual, el arca se convierte en un caos inmanejable. La historia, además, no concluye. La voz narrativa aclara que ninguno de los dos personajes se ha realizado del todo y, como consecuencia de ello, el recorrido no ha terminado. Añade que, mientras llega este fin, los dos personajes se dedicarán a las actividades improductivas como la cría de animales, la construcción y venta de aparatos insólitos o la búsqueda de la modernización en los procesos cotidianos.

Memorias disparatadas es una obra absolutamente disonante dentro del canon literario venezolano y, quizás por ello, no recibió comentario alguno de la Academia. Ahora bien, uno de los rasgos poco comunes que definen a Cristina Ferrero y su posición en el campo cultural venezolano es que, si bien su obra no logró interpelar la crítica nacional, sí la autorizó a legitimar por medio de su discurso a algunas de sus pares.

Un caso emblemático de este fenómeno lo representa Conny Méndez, la autora de *Memorias de una loca.* Esta escritora nació en Caracas, en 1898 y fue presentada con el nombre de Juana María de la Concepción Méndez Guzmán. Su labor como autora de ficción fue medianamente reconocida; no obstante, penetró al campo cultural venezolano como compositora musical, cantante y caricaturista. Del mismo modo, se instituyó en el imaginario popular como lideresa de la corriente religiosa llamada Metafísica Cristiana. Se residenció algunos años en París, Nueva York y Miami, lo que le permitió trabajar como traductora.

Méndez publicó, entre otros textos: *Bisturí. Álbum de caricaturas* (Le livre libre: París, 1931), *Canciones para niñitos del guayuco al kepí* (Sucre: Caracas, 1967), *Palabras de los maestros ascendidos* (Bienes Lacónica: Caracas, 1974), *Quién es y quién fue el conde St. Germain* (Bienes Lacónica: Caracas, 1974), *Metafísica al alcance de todos* (Bienes Lacónica: Caracas, 1977) y *Piensa lo bueno y se te dará* (Outtawai: México DF,

1992). Dado el eclecticismo de géneros y temas, la escritura de esta autora fue leída desde múltiples perspectivas críticas.

Un ejemplo de ello es el libro *Designio* (1969), publicado por Cristina Ferrero Tamayo una década después de la aparición de *Memorias disparatadas*. Ahí se incluye esta dedicatoria:

> A siete Mujeres, hermanas de mis siete pedazos, que ostentan con honor los títulos que yo quisiera escribir aquí con mayúsculas de oro:
> A Corita Ferrero de Martínez, MUJER
> A Cecilia Ferrero de Romero Lobo, MUJER DE PROVINCIA
> A Teresa de la Parra, ESCRITORA
> A Carolina Coello, TRABAJADORA SOCIAL
> A Anneris Tovar, SOCIÓLOGO
> A Zaira Andrade, SOCIALISTA
> A Conny Méndez, LOCA
> Dedico este libro extraño que ha escrito La Marioneta, gestalt provisional de mis pedazos (1969, 11).

Al leerla, se manifiesta que para la autora tachirense Conny Méndez no solo constituye un antecedente cultural incuestionable –lo que se verá aún con más claridad al leer las dos ficciones en diálogo–, sino que también encarna un referente conductual. Lo más curioso a este respecto es que la "locura" de Méndez se ha erigido como un producto único y exclusivo de su escritura y, por ello, en esta dedicatoria, Ferrero establece un pacto de lectura, una indicación precisa de cómo deben ser comprendidas y empleadas las palabras de Méndez y, quizás, las que ella misma enunciará algunos años después.

Memorias de una loca es un texto lleno de ambigüedades y tensiones, su estructura resulta difícil de clasificar y, por eso mismo, genera un diálogo permanente entre la realidad textual y la paratextual. La autora toma prestados de su propia vida el nombre de la protagonista, la estructura familiar, el perfil de algunos de los personajes y la ubicación geográfica de las acciones;

no obstante, llena de interpretaciones y de hechos fantásticos este transcurrir de la cotidianidad, lo que impide pensar la obra como un intento de autobiografía.

La anécdota desarrolla de forma solapada y en paralelo la biografía de la protagonista: la historia de la familia Méndez, desde la llegada de los antepasados al continente americano hasta la contemporaneidad, y la historia de Venezuela que transcurre mientras Conny crece. Existen dos constantes muy importantes para el relato: los viajes que llevan a cabo la protagonista y su familia, encargados de darle un aire épico al relato, y la presentación de personajes a partir de cada una de las anécdotas estructuradas. No hay grandes saltos temporales en el discurso, aunque, cada vez que se introduce un nuevo personaje, la voz narrativa recupera su historia individual.

Podría decirse además que, si bien en esta obra la autora habla de sí como de una "loca", renuncia a la autoescritura, pues emplea su nombre propio y el de sus familiares, maneja como recurso intertextual las letras de sus canciones y centraliza la organización del discurso. A pesar de ello, con este ejercicio aparentemente autofigurativo, Méndez logra un efecto de politización de la identidad similar al que propusieron autoras como Blanca Rosa López, Narcisa Bruzual, Lourdes Morales o Luisa Martínez en las primeras décadas del siglo xx. De hecho, según lo que expone Cristina Ferrero para 1969, Méndez no se perfila únicamente como un sujeto modélico, sino también como una entidad plural, divergente y crítica del proyecto nacional en boga.

A pesar de ello, es pertinente aclarar que "la loca" no siempre se instituyó como el sujeto resultante de esta obra. Las visiones en perspectiva de *Memorias de una loca*, junto con la participación de la autora como sujeto social, han hecho que las aproximaciones al texto –y al proceso de autodesignación que contiene– se diversifiquen. Por ejemplo, Isidoro Requena Torres

(1992), tras definir esta novela como una escritura principalmente existencial, añade que este texto:

> Es eso, unas memorias. Las de Conny Méndez, una caraqueña nacida en 1898 en una familia de la clase alta, que relata en primera persona su periplo biográfico por el mundo entero (París, San Juan de Luz, París, Nueva York… Caracas).
>
> Relato pleno de humor, ironía, de aire fresco. Relato, por otra parte, absolutamente apolítico. Transita por los tiempos de Gómez como por tiempos de normalidad política (111).

Es decir, según esta presentación, el debate que sostiene Conny Méndez con el pasado, su adscripción a diversos grupos sociales, culturales y familiares, y la redefinición de los límites de la venezolanidad que lleva a cabo, no componen una postura política. Paradójicamente, el crítico no repara en el hecho de que, al expulsar del discurso a cualquier figura que detente poder simbólico –como se verá en el apartado dedicado al estudio de las representaciones del poder–, de alguna manera se la está humanizando.

Asimismo, la lectura que hace de la obra Bettina Pacheco, en su artículo "Conny Méndez: las memorias de una loca" (2002), es muy cercana a esta perspectiva. Allí se afirma que "[o]tra constante del memorialismo femenino es la poca importancia concedida al acontecer histórico-social que enmarca los hechos narrados. A pesar de que [la autora] manifiesta la voluntad testamentaria" (81). Este comentario, sin duda, muestra la ambigüedad autoral que Méndez se encarga de producir. Por un lado, la voz que estructura la obra –y así lo admite la recepción– refuerza la visión del país sugerida por la autora, sobre todo cuando asegura su capacidad para intervenir el presente que habita y que, en algún momento, se erigirá como pasado colectivo; por el otro, la crítica percibe que en esta ficción, la

autora suspende el comentario acerca de "la gran historia" –o, lo que es lo mismo, de la historia política construida solo por voces y personajes masculinos– a favor de la búsqueda "yo".

A este respecto, vale la pena contrastar los comentarios antes referidos con la crítica sobre *Memorias de una loca* que publica Hermann Garmendia (1955) en la *Revista Nacional de Cultura*. Para este autor, Méndez conserva "el tono intimista y en primera persona", demandado a la escritura de mujeres venezolanas desde el siglo XIX, aunque le imprime "un risueño sentido de la travesura, con un emulsionado desenfado que se traduce en una prosa fluida, de muy buenos logros humorísticos" (231). A esto agrega que:

> Conny Méndez, con su rico temperamento y desenfado, transita por ese camino. Y transita por allí con muy rochelera imaginación, admirablemente irrespetuosa, chisporroteando anécdotas y fijando –como quien hace una raya en el muro– el colorido local de la Caracas pasada, con tintas pícaras y reticencias demasiado intencionadas (…) En aquellas páginas, –que participan hasta del costumbrismo– saltan con gran donaire capítulos que, como "Vespertina de a Real", son expresivos de los dotes intelectuales de Conny Méndez (231-132).

En este fragmento, Garmendia refiere cuando menos tres elementos propios del discurso de Méndez que llaman a reflexionar en torno a su supuesto desapego de lo político. En primer lugar, la alusión a la "travesura" –que bien podía haber sido extraída de cualquier crítica al discurso femenino de los años veinte y treinta– se diluye en expresiones como "desenfado" o "logros humorísticos", a partir de lo cual se puede advertir una modificación o, al menos, una contaminación del gesto cándido y hasta infantilmente trasgresor, caracterizado como "de mujer" en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, junto con la emergencia de un cuestionamiento discursivo abierto y agudo, fundamental para el registro del "humor".

En segundo lugar, el crítico refiere el carácter dialógico de este discurso que no busca sus raíces en el campo, como lo hubiera hecho la tradición regionalista, ni asume como sus héroes a los combatientes de la Guerra de Independencia, como hubiera propuesto el romanticismo, sino que recupera su pasado en un territorio urbano lleno de discursos y subjetividades. Es decir, en su tipificación de *Memorias de una loca*, Garmendia establece que hay un desconocimiento de la construcción tradicional de los límites nacionales y, por ello, no es de extrañar que la autora sitúe en un margen lo que debía ser el centro de la diatriba política y, a la vez, elabore su disertación sobre la identidad, la participación ciudadana y la exposición pública en un nuevo territorio.

Finalmente, el crítico le atribuye a Méndez la condición de intelectual, es decir, reconoce en todos estos desplazamientos un aire de racionalidad difícilmente ocultable, una consideración que fortalece la condición de sujeto político de la autora. Según lo aquí expuesto, la desacralización contenida en *Memorias de una loca* es en sí misma una evidencia de participación pública y de replanteamiento de la ciudadanía, lo que, aunado al manejo estratégico de la estética costumbrista, llama a pensar de una manera alternativa el acontecer público inmediato.

La aproximación a *Memorias de una loca* que mejor da cuenta de ello quizás sea la de Rafael Pineda (1955), editada en el *Papel Literario* de *El Nacional*, el 14 de abril de 1955, bajo el título de "Los primeros libros de la Editorial Nueva Segovia". Ahí el crítico comenta dos textos: la edición de una biografía sobre Ezequiel Zamora editada por Laureano Villanueva y que, desde su concepción, resultaba muy simbólica, dado "el movimiento de descentralización de nuestra cultura" (7); y la obra de Méndez, definida como:

> El reverso de la medalla, el documento rubricado de su puño y letra por una dama de la sociedad caraqueña a quien su veta inagotable de criollis-

> mo humorístico, por una parte, y su arte de compositora popular, le sirvieron para conjurar el atavismo y la romántica mojigatería que el siglo XIX dejó como herencia al desenfado de la vida moderna (7).

Para este autor, la lectura de *Memorias de una loca* puede plantearse desde el contraste con la biografía canónica de un héroe de la Guerra Federal. Según lo aquí propuesto, la mujer intelectual que encarna "la loca" pasará a ser el negativo de Ezequiel Zamora, el fundador de un proyecto de país y referente obligado para pensar nuevos programas de organización nacional. Vale la pena considerar a este respecto la tensión que establece Pineda entre una mujer y un hombre simbólicos. Es decir, entre una voz femenina que dice hablar desde la locura –o, lo que es lo mismo, desde los márgenes de la capital– y, por tanto, encubre su identidad en este proceso discursivo, y el (re)presentante –es decir, un hombre encargado de producir y organizar las identidades– de los venezolanos menos favorecidos.

A partir de esto, por ejemplo, pierde toda inocencia la caracterización de doña Concepción Méndez como "dama de la sociedad caraqueña". De algún modo, al definir en los términos ya citados a la autora del texto, Pineda está reconociendo la valoración social y la visibilidad de la que gozaba esa voz dentro del campo cultural venezolano y, a la vez, le imprime a esta autora una dosis de legitimidad equivalente a la que hubiera recibido un biógrafo o un historiador en los cincuenta. Es indiscutible que para el crítico y para la editorial Nueva Segovia, tanto Laureano Villanueva como Conny recuperan y negocian el pasado, con la finalidad de generar nuevos límites nacionales; o lo que es lo mismo, Pineda establece una comparación donde se trasluce la coexistencia de más de una plataforma para intervenir la historia en la Venezuela del segundo tercio del siglo XX. Territorios que están delimitados por la lectura que se hace de las autoras en el espacio público.

CAPÍTULO II

Presencias y pasados: problemas de género y reconstrucción histórica

> *En* Le città Invisibili *Italo Calvino narra la fundación de la ciudad de Zobeide. La ciudad fue construida por hombres que una noche habían tenido un sueño acerca de una mujer que corría desnuda por una ciudad, una mujer de cabellos largos a la que ellos veían desde atrás y a la que siguieron. En esa búsqueda los hombres se habían perdido sin poder alcanzar a la mujer; lo único que consiguieron fue encontrarse unos a otros. Entonces decidieron construir una ciudad como la que habían visto en su sueño, con calles similares a los caminos que cada uno de ellos había seguido en su intento de alcanzar a la mujer. La construyeron de tal manera que si apareciera otra vez no pudiese escapar. Zobeide, la ciudad donde los hombres vivieron desde entonces, olvidando incluso la misma existencia de la mujer de sus sueños, es usada por Teresa de Lauretis en su Alicia Doesn`t como metáfora de la representación hegemónica (masculina) es decir, de una representación que se basa en la ausencia de la mujer como sujeto histórico.*
>
> Giulia Colaizzi, "Feminismo y teoría del discurso"

Con esta referencia a la obra de Italo Calvino, Giulia Colaizzi (1990) inserta en su artículo "Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate" una disputa básica en el imaginario

occidental: la imposibilidad de pensar a la mujer en el presente frente a la necesidad de construirse un lugar en la historia mostrada por las subjetividades femeninas. Ciertamente, esta ensayista asegura que la representación de la mujer siempre ha determinado la literatura europea y latinoamericana pero, al mismo tiempo, se encarga de definir en este texto la particularidad de esos lugares donde los entes femeninos –pues pocas veces acceden a la condición de sujetos– han ganado visibilidad.

Se trata, según Colaizzi, de los puntos de partida o de llegada del discurso, lo que no solo podría aislar a las mujeres de la producción, la elaboración y el intercambio discursivo, sino que, además, salvaguardaría la razón y la historia occidental de las interferencias que pudieran ocasionar sus voces. Más que de una exclusión, se estaría hablando de un proceso de marginación del deseo, la voz y los quehaceres femeninos, con la finalidad de extraviarlos del devenir cotidiano y político.

Estas consideraciones historia-historiografía-problemas de género. Una pugna que, además, cimienta la escritura de la contramemoria. Al aproximarse a la misma, surgen al menos tres preguntas que podrían guiar esta indagación. En principio, se plantea la duda de si, para el segundo tercio del siglo xx, podía existir o no una revisión histórica marcada por la categoría de género; en segundo término, si a la reconstrucción de la historia social se habían incorporado por entonces sujetos, actores o, cuando menos, nombres femeninos; y, en tercer lugar, si era factible –o si lo es ahora– mantener los elementos definidores de la ciencia histórica, aún cuando su acercamiento al feminismo supusiera una modificación estructural del sujeto que enunciaba y del que protagonizaba su discurso.

El problema se torna más complejo cuando las respuestas se presentan llenas de matices. Por ejemplo, cuando se tiene en cuenta que las voces de mujer, en las décadas de los trein-

ta y los cuarenta, negociaban con la historia oficial su "ser en el presente" desde plataformas discursivas tan poco ortodoxas como las revistas femeninas, la escritura epistolar, el diario íntimo o la poesía. Tanto más cuando se constata que estas expresiones giraban, en un porcentaje importante, alrededor de diversas subjetividades femeninas aludidas solo tangencialmente en la historia oficial; o, en los casos restantes, se dedicaban a reconstruir identidades definitivamente olvidadas.

Así pues, las tres preguntas iniciales se pliegan y demandan, para ser respondidas, una reflexión en torno a los alcances de las Ciencias Sociales y al carácter analítico que debería determinar la reconstrucción histórica. La pregunta no será entonces si existía una "historia" centrada en los problemas de género, sino, por el contrario, si las disciplinas del conocimiento social legitimarían una alternativa de revisión del pasado concreta, basada en la subjetividad femenina. Algunos datos interesantes para comprender este proceso en toda su complejidad se encuentran en *El texto histórico como artefacto literario*, de Hayden White (2003). Ahí, el autor señala:

> Las narrativas históricas son no solo modelos de acontecimientos y procesos pasados, sino también enunciados metafóricos que sugieren una relación de similitud entre dichos acontecimientos y procesos y los tipos de relatos que convencionalmente usamos para dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos. Observada en un modo puramente formal, una narrativa histórica no es solo una reproducción de los acontecimientos registrados en ella, sino también un complejo de símbolos que nos señala direcciones para encontrar un icono de la estructura de esos acontecimientos en nuestra tradición literaria (120).

Esta afirmación supone un esfuerzo por ampliar los límites de lectura de la historiografía, aunque a la vez sirva como plataforma para clasificar el gesto de historización subyacente a las ficciones históricas venezolanas escritas en la primera mitad del siglo xx.

En las obras de la contramemoria se trasluce un intento de vincular a determinados sujetos femeninos –inscritos en momentos anteriores de la historia nacional– con la existencia presente de las autoras. De esta manera, puede acusarse en estas escrituras una serie de símbolos encargados de articular la tradición histórica y la literaria; no obstante, tanto en *Memorias de una loca* como en *Memorias disparatadas*, las autoras se preocupan por recalcar el carácter ficcional de sus expresiones y, una vez que lo consiguen, por distanciar su voz de cualquier saber analítico.

El cuidado manifiesto por las escritoras al momento de reconstruir un hecho convencionalmente entendido como "real" resalta los límites de su escritura: existe una negociación con el pasado, pero esta no debe transgredir la compartimentación del conocimiento establecida desde el poder. Dado que en la América latina de los cincuenta, tanto las mujeres que historiaban como las historiables resultaban –además de peligrosas– difíciles de delimitar, las autoras se ven en la necesidad de reiterar su emocionalidad y su tendencia artística para salvaguardar sus enunciados de la descalificación pública. Las apreciaciones expuestas por Lola Luna (1996), en su libro *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, pudieran resultar útiles para comprender este movimiento:

> La estrategia de "separar" la historia de las mujeres ha contribuido en un primer momento a focalizar el estudio sobre un sujeto específico. Un sujeto marcado por un "silencio" cultural, enmascarado por una amplia producción sobre las mujeres que ha sustituido a sus voces. El silencio del que pretendemos rescatar a nuestras escritoras es la característica cultural de un grupo *muted*, un grupo antropológicamente silenciado (70).

Posteriormente, añade:

> La esfera de poder público donde se ubica la "autoridad" parece ser la zona del silencio femenino, a modo de voces eliminadas de los

> discursos que representan y simbolizan el poder y eliminadas, por tanto, de una historia atenta principalmente a los hechos de poder-político para la construcción de la hipótesis histórica. Incluso en la revisión que suponen las investigaciones sobre minorías y grupos marginados, las mujeres no han solido ser consideradas como tales. Y, al igual que la historiografía marxista no ha tenido en cuenta que la experiencia de clase varía según el sexo, hasta muy recientemente el componente genérico no ha sido considerado como categoría de análisis histórico (70-71).

Este comentario incluye en el debate algunas nuevas aristas. Por una parte, Luna expone que pocas veces la ciencia histórica ha dado cabida, tanto menos en el segundo tercio del siglo XX, a la mujer como subjetividad y que la experiencia femenina, quizás por encontrarse al margen de los espacios tradicionalmente asignados al poder, no ha tenido registro en la interpretación de la historia. También señala que hay una necesidad de proporcionarle narrativa e identidad a un grupo determinado de mujeres, de cuya existencia solo se tiene noticias "al margen" de los manuales o textos divulgativos.

Ante ello, cabría preguntarse si las expresiones periféricas aludidas por Luna no estarían cumpliendo una función semejante a la de la historiografía, es decir, si –más allá de su poca difusión– estos registros no estarían institucionalizando, fijando y cargando de discurso a un grupo de subjetividades *muted*. La amplitud de las respuestas posibles desencadena otra de las inquietudes cardinales: ¿Era necesaria la representación de la experiencia femenina en un marco de conocimiento legitimado como "veraz"? ¿Por qué esta ensayista propone como una búsqueda indispensable la apertura de las Ciencias Sociales y no se esfuerza en legitimar los registros ya existentes? ¿Por qué las huellas autoescriturales no son documentos equivalentes, según su perspectiva, en la reorganización del pasado?

Precisamente aquí se replantea la interrogante acerca de si es posible seguir hablando de historia cuando se han modificado todos los elementos constitutivos del orden del discurso[5], es decir, cuando el ejercicio de rememoración y ordenamiento no se ha llevado a cabo ni por el mismo sujeto –pues ahora se trata de mujeres con una identidad inestable– ni en las mismas circunstancias –dado que el lenguaje ha ido perdiendo su tono analítico– ni en torno a los mismos objetos enunciados –como los enfrentamientos bélicos, las sucesiones en el poder o los levantamientos populares– que solía emplear la ciencia histórica. Al respecto, Joan W. Scott (1996) propone:

> Nos damos cuenta –escribieron tres historiadoras feministas– de que la inclusión de las mujeres en la historia implica necesariamente la redefinición y ampliación de nociones tradicionales del significado histórico, de modo que abarque la experiencia personal y subjetiva lo mismo que las actividades públicas y políticas. No es demasiado sugerir que, por muy titubeantes que sean los comienzos reales, una metodología como esta implica no solo una nueva historia de las mujeres, sino también una nueva historia. La forma en que esta nueva historia debería incluir y dar cuenta de la experiencia de las mujeres debería depender de la amplitud con que pudiera desarrollarse el género como categoría de análisis (267-268).

5 En su texto *El orden del discurso*, Michel Foucault (2002) asegura que "En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse" (15). En el caso que nos ocupa, la malla ha sido completamente reestructurada, hecho que sugiere una alternativa de rememoración o, quizás, un replanteamiento del discurso histórico.

En esta afirmación de Joan W. Scott (1996), contenida en su artículo "El género[6]: una categoría útil para el análisis histórico", se rearticulan buena parte los problemas fundamentales comentados en los párrafos anteriores: la relación conflictiva entre cualquier subjetividad femenina y la historiografía tradicional, el uso de la categoría de género como un significante que acolcha[7] –o, al menos, podría acolchar– el contenido de la historia y, por último, la insuficiencia de la disciplina científicosocial para dar cuenta de estas movilizaciones. O, lo que es lo mismo, esta estudiosa acusa –a partir de la década de los ochenta, del siglo XX– la demanda de un método alternativo para el análisis y, sobre todo, para la gestación de esta historia descentrada que contempla las voces, los cuerpos y las acciones femeninas en su proceso de revisión.

6 La referencia a los textos debatidos en este capítulo resulta sumamente interesante para comprender, en términos teóricos, la propuesta empírica realizada por Ferrero y Méndez. Para advertir, por ejemplo, su necesidad de adscripción a una genealogía histórica o la búsqueda de un referente pasado que legitimara su expresión. Estas alusiones también pueden ayudar a reconocer el diálogo que establecen estas obras con la memoria en tanto plataforma discursiva. Todo lo cual se produce más allá de que categorías como "género", "postestructuralismo" o "postfeminismo" no hayan podido ser empleadas en ninguna de sus acepciones actuales por ninguna de las dos autoras.

7 En *El sublime objeto de la ideología*, Slavoj Zizek (2001) comenta: "¿Qué es lo que crea y sostiene la identidad de un terreno ideológico determinado más allá de todas las variaciones posibles de su contenido explícito? Hegemonía y estrategia socialista traza lo que tal vez sea la respuesta definitiva a esta pregunta crucial de la teoría de la ideología: el cúmulo de 'significantes flotantes', de elementos postideológicos, se estructura en un campo unificado mediante la intervención de un determinado 'punto nodal' (el *point de caption* lacaniano) que los 'acolcha', detiene su deslizamiento y fija su significado. El espacio ideológico está hecho de elementos sin ligar, sin amarrar 'significantes flotantes', cuya identidad está 'abierta', sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos –es decir, su significación 'literal' depende de su plus de significación metafórico–" (125). La propuesta de Scott estaría fundamentada, entonces, en detener el flujo de los significantes ideológicos a partir de la categoría de "género" y, con ello, tejer una red de significados –historia, origen, pertenencia, memoria, etc.– con una totalización alternativa.

Pese a ello, existe una dificultad dentro de la propuesta que impide su naturalización aún entre las estudiosas del género y que está asociada a la vieja disputa existente entre el feminismo de la igualdad y el de la diferencia. Si, como propone Zizek (2001) en su texto *El sublime objeto de la ideología*, la presencia de un significante acolchador genera la ilusión de que determinadas categorías de análisis siempre contuvieron un significado oculto y, lo que resulta aún más interesante, que este se devela como "original" ante el nuevo punto de convergencia o *point de caption*, la sugerencia de Scott debía conducirnos a pensar que "la verdadera historia" es aquella que incluye la participación femenina y que diluye los límites entre las labores cotidianas y el quehacer político.

Surgen entonces una serie de dudas sobre hacia dónde esta autora dirige sus comentarios: ¿hacia la reivindicación de las actividades domésticas como prácticas que incidieron directamente en la vida pública o hacia la recuperación de las subjetividades femeninas que –pese a haber participado en actividades económicas y políticas– son eludidas dentro de los ejercicios de sistematización del pasado?, ¿hacia la reivindicación de la memoria individual como forma de conocimiento de cierta antigüedad colectiva o hacia la inscripción de identidades femeninas en el discurso de la historiografía tradicional? Estas disyuntivas se complejizan aún más cuando Scott señala la contienda entre teoría y narración implícita en la construcción de la "historia de las mujeres". Literalmente, afirma:

> Las historiadoras feministas, preparadas como la mayor parte de los historiadores para sentirse más cómodas con la descripción que con la teoría, han buscado pese a ello, de forma creciente, formulaciones teóricas de posible aplicación; así lo han hecho, al menos, por dos razones. La primera, la proliferación de estudios concretos (*case studies*) en la historia de las mujeres parece hacer necesaria alguna perspectiva de síntesis que

> pueda explicar las continuidades y discontinuidades, y las desigualdades persistentes, así como las experiencias sociales radicalmente diferentes. Segunda, la discrepancia entre la alta calidad de la obra reciente en la historia de las mujeres y la persistencia de su estatus marginal en el conjunto de este campo (…) indica los límites de los enfoques descriptivos que no se dirijan a conceptos dominantes de la disciplina, o al menos que no se dirijan a esos conceptos en términos que puedan debilitar su validez y quizá transformarlos (268-269).

Según lo expuesto en este fragmento, Scott reivindica la búsqueda de nuevos universales, la producción de conclusiones teóricas terminantes, facultadas para hacer frente a la tradición historiográfica occidental; sin embargo, deja abierta la duda de si es posible construir estas nociones y, al mismo tiempo, inscribir la existencia de las subjetividades femeninas en una temporalidad. Es decir, no aclara si, al momento de crear categorías de análisis sólidas, no se estaría volviendo sobre la "eternización" de la mujer dentro del pensamiento y, como consecuencia de ello, se estaría sustentando la ahistoricidad de una "entelequia femenina".

A esto se suma otro dato interesante contenido en este fragmento: la reafirmación de los métodos empleados por la historiografía tradicional para apropiarse de los discursos y, a la vez, generar conceptos esenciales. La autora no cuestiona la formulación de identidades a partir de la reconstrucción del pasado, sino que –sencillamente– invita a la sustitución de "casos" o, lo que es lo mismo, a la apropiación de otro material básico para dar estructura y visibilidad a nuevas subjetividades dentro de la que aparentemente ella considera como única plataforma legítima para la construcción del saber histórico.

Podría afirmarse entonces que, para Scott, la tensión entre el diseño de la historia y la subjetividad femenina no partiría del cuestionamiento de una matriz categorial, sino del reconocimiento, la legitimación y la posterior ampliación de la misma.

Podría hablarse, incluso, de un intento de registrar esta historiografía, pensada a partir del género, dentro de una cadena discursiva mayor, que motivara el reconocimiento de esta disciplina desde instituciones tan tradicionales como la Academia o la industria editorial. Por ello, resulta sorpresivo que, en diversos momentos del texto, Scott asome una clara resistencia a deslindar su propuesta discursiva de la realidad social:

> La intención de la nueva investigación histórica es romper la noción de fijeza, descubrir la naturaleza del debate o represión que conduce a la aparición de una permanencia intemporal en la representación binaria de género. Este tipo de análisis debe incluir nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales (…) El género se construye a través del parentesco, pero no en forma exclusiva; se construye también mediante la economía y la política que, al menos en nuestra sociedad actúan hoy día de modo ampliamente independiente del parentesco (290-291).

Si bien el texto, en términos generales, apunta a la descentralización del sujeto masculino y, por tanto, se posiciona –al momento de pensar las interacciones entre hombres y mujeres– en contra de las definiciones esencialistas, su búsqueda de legitimidad en el marco de una disciplina como la historia, estructurada además bajo los parámetros de la racionalidad occidental, lo arrastran a postular a "la mujer" como un elemento unitario. Es decir, según Scott, pensar la historia desde el género permitirá desnaturalizar la dominación masculina en el campo laboral y social; pero, pese a ello, omite cualquier reflexión acerca de los nexos afectivos, profesionales o políticos entre mujeres, lo que conciliaría su propuesta con la creación de las categorías universales antes demandadas.

Esta suerte de diálogo desemboca dentro del artículo en un replanteamiento no del sujeto ni de la metodología, sino del objeto alrededor del cual gira la historia. Lo fundamental para

Scott será dar cuenta de las tensiones e inestabilidades de la diferencia sexual a través de los años, reconstruir el tránsito temporal, no de las mujeres particulares ni de sus circunstancias sociopolíticas, sino de los términos con los cuales estas han sido definidas e inscritas en el imaginario. Podría señalarse como uno de los primeros puentes comunicantes entre las escrituras de la contramemoria aquí estudiadas y la historiografía concebida desde el género[8], propuesta por Scott, la reflexión en torno a las representaciones.

Adicionalmente, hacia el final de "El género: una categoría útil para el análisis histórico", la autora establece las nociones de "hombre" y "mujer" como significantes vacíos, sin contenido final trascendente, pero, quizás por eso mismo, contentivos de una gama de definiciones alternativas suspendidas o postergadas en la construcción histórica tradicional. Esta nueva peculiaridad de algún modo sugiere que el ejercicio de "narrar" estos dos significantes podría resultar mucho más útil, al momento de negar las jerarquías de género, que la inserción en un espacio de pensamiento lógico-racional. Tanto más, cuanto Scott asegura:

> En cierto sentido, la historia política ha venido desempeñando un papel en el campo del género. Se trata de un campo que parece estable, pero cuyo significado es discutido y fluyente. Si tratamos la oposición entre varón y

8 Otro detalle fundamental para comprender el privilegio del registro argumentativo, o del género narrativo como plataforma de revisión de la historia, está asociado a la distancia temporal que separa las dos obras del corpus y la propuesta de Scott. Para la década de los cincuenta del siglo XX, la intelectual venezolana no gozaba del capital simbólico suficiente como para exponer en términos teóricos su cuestionamiento a una matriz categorial determinada; por ello, usaba la plataforma literaria –que le había sido ofrecida algunas décadas antes como modo de entretenimiento– para dar cuenta de su subjetividad. En los capítulos subsiguientes se verá, además, que dentro de estos textos se emplean recursos como el intimismo, la narración en primera persona o la referencia a la oralidad, para convertirlos –al menos formalmente– en discursos apegados a las demandas que el campo cultural dirigía a las mujeres.

> mujer, no como algo dado sino problemático, como algo contextualmente definido, repetidamente constituido, entonces debemos preguntarnos de forma constante qué es lo que está en juego en las proclamas o debates que invocan el género para explicar o justificar sus posturas, pero también cómo se invoca o reinscribe la comprensión implícita del género. ¿Cuál es la relación entre las leyes sobre las mujeres y el poder del Estado? ¿Por qué (y desde cuándo) han sido invisibles las mujeres como sujetos históricos, si sabemos que participaron en los grandes y pequeños acontecimientos de la historia humana? (…) La investigación de estos temas alumbrará una historia que proporcionará nuevas perspectivas a viejos problemas (…) redefinirá los viejos problemas en términos nuevos (301).

La recuperación del contexto para definir las categorías a partir de las cuales se leen los sujetos, si bien sostiene la existencia de un orden y una jerarquía en los acontecimientos pasados, también devela los mecanismos de entronización. Es decir, si bien Scott establece la presencia de una red de relaciones, deja al descubierto que esta obedece a las necesidades del poder y del orden social establecido. De donde se desprenden dos posibles funciones para la práctica historiográfica, también reconocibles en las escrituras del pasado que realizan las escritoras aquí estudiadas:

Por una parte, la ensayista invita a revisar diacrónicamente las experiencias que han conducido a la definición de una jerarquía determinada. Una práctica que, por cierto, se evidencia en los libros que componen este corpus y que, de muchas formas, explica por qué las escritoras edifican a sus personajes femeninos en medio de una prospección temporal y no solo en su presente inmediato. Tal y como se verá en los respectivos análisis, cualquiera de estas obras puede ser leída como una búsqueda del origen de ciertas opresiones, capaz de autorizar el desplazamiento de los significantes del presente.

Por la otra, Scott sugiere una reapropiación de los viejos problemas desde una nueva terminología, lo que equivaldría a

decir "desde una nueva subjetividad". Una acción que, sin duda, es ejecutada por estas dos escritoras, quienes –desde posturas más o menos periféricas y/o académicas– recuperan diversos momentos de la historia latinoamericana para preguntarse por la estratificación económica, las reparticiones de poder, el lugar de diversos grupos étnicos y sociales o, incluso, por la participación ciudadana de sus pares femeninos.

Podría afirmarse, de hecho, que otro punto de conexión entre la propuesta de Scott y los planteamientos que cimientan las obras del corpus está en la apertura de la historia social hacia el registro de la historia cultural, un cambio de perspectiva de los hechos que permite la resemantización de términos como "identidad", "feminidad" o "gentilicio". Esta movilización, además, ha sido teorizada en los últimos treinta años por algunas otras investigadoras de género. Particularmente Nancy Armstrong (1990), en su texto "Occidentalismo: una cuestión para el feminismo internacional", expone un cuestionamiento abierto hacia ese modelo, una pugna que –pese a la rigurosidad de su afirmación– parece solventarse en las dos obras aquí estudiadas. Tras sugerir que el feminismo académico habría reafirmado las prácticas fundantes de la historiografía tradicional, Armstrong señala:

> Mucho antes de que el feminismo apareciera y empezara a atacar tales distinciones, las respectivas historias de Inglaterra y de los Estados Unidos habían producido lo que ahora se debe reconocer como una división del trabajo intelectual según el género. Estos "relatos" situaron casi todo lo que tenía que ver con las mujeres –es decir, todo lo que ellos decidieron que no era simplemente naturaleza– dentro de la categoría de "historia de cultural" (…) Ahora tenemos historias de la vida doméstica, de su participación en las esferas económicas y políticas controladas por los hombres, por no mencionar los estudios sobre mujeres escritoras, sobre mujeres críticas, e incluso mujeres intelectuales.
>
> Donde en otro tiempo la disciplina de la historia rechazaba la idea misma de una historia de las mujeres, recientemente se ha ido acostum-

> brando al trabajo que cuenta la historia de la exclusión de las mujeres, e incluso, sus éxitos, de vez en cuando, en el ámbito masculino (35-36).

Al igual que ocurre al leer ciertos fragmentos del texto de Scott, la propuesta de Armstrong pacta con los presupuestos del "feminismo de la igualdad", según los cuales, hablar de equidad entre los géneros no conlleva una demanda de identidad, sino que, por el contrario, promueve el reconocimiento de un vínculo social entre individualidades diferenciables y singularizadas, aunque no jerarquizadas. En este caso concreto, la autora estaría demandando la inscripción de ciertas individualidades en la historia oficial, sin que ello suponga su asimilación al orden patriarcal.

Este hecho resulta muy difícil de comprender si se analiza la funcionalidad y el sentido de la ciencia histórica en Occidente[9]. Pues si se parte de que la organización del pasado desde una aparente racionalidad ha servido, en muchos casos, para sostener estructuras de poder y dominación, resulta complicado concebir un método para que la historia como disciplina incluya en sus registros, sin modificar sus presupuestos, subjetividades heroicas diferentes a las que busca reafirmar en el presente. Cabe preguntarse cuál sería la vía para la reconstrucción del

9 Aunque la pregunta por los alcances y la utilidad de la reconstrucción histórica podría generar un largo debate, pareciera haber cierto consenso entre las estudiosas de género en torno a la recepción de los documentos históricos como "textos" y a la necesidad de aproximarse a los mismos desde una visión deconstructivista. De hecho, entre los mismos defensores de la ciencia histórica, reconocidos por la academia, esta postura se ha ido difundiendo. Es pertinente, al respecto, considerar las proposiciones de Jaume Aurell (2006): "los textos históricos son producto del mundo social de sus autores y, simultáneamente, agentes textuales de este mundo. Deben ser estudiados, por tanto, en esta doble dimensión, como espejos de la sociedad y, simultáneamente, como generadores de las realidades sociales. Esta es la función pasiva y activa de la historiografía, lo que Jacques Derrida llamó, quizás complicando demasiado el sentido común, la función deconstructiva y la función constructiva de los textos. El elaborador de los textos históricos actúa simultáneamente como lector del mundo que le rodea y como escritor de ese mundo (…) El lenguaje es fruto de la consolidación de las realidades del pasado; pero, al mismo tiempo, representa diversidades sociales del presente" (824).

pasado que sugiere la autora, ¿la jerarquización de las mujeres como colectivo?

Al respecto, Freya Schiwy (2002) propone, en "¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar el diálogo intercultural":

> El problema para los historiadores del colectivo de Estudios Subalternos es que la historiografía, como disciplina científica de alcance universal y origen europeo, no provee los métodos y conceptos para acceder a "la conciencia" subalterna. En primer lugar no existen documentos propios de los subalternos donde justificarían sus visiones. Guha se aproxima a la conciencia subalterna, por lo tanto, a través de una metodología proveniente de la deconstrucción literaria. Lee a contrapelo y en los intersticios de las narrativas y de los documentos históricos existentes (112).

Brota, entonces, una nueva paradoja. A simple vista, podría pensarse que el reclamo de Armstrong no está asociado a una visibilización de los sujetos femeninos en toda su heterogeneidad ni a su posterior reconocimiento en diversos intersticios del funcionamiento social, sino que, por el contrario, esta autora estaría reclamando que se reconociera la cuota de poder que han ejercido algunas mujeres a lo largo de la historia y que, al hacerlo, se indique cuál fue su papel en la formación de las naciones, los continentes y las identidades.

En otras palabras, la autora estaría sugiriendo que es necesario volver a documentos estudiados y consagrados en el imaginario social bajo una lectura inalterable, pues esto constituiría un camino para dejar al descubierto la forma como los medios de producción de la información –es decir, la academia, la literatura, la prensa o los manuales escolares– han propuesto y perpetuado esos sentidos definidores de los hechos. Cómo han estructurado esas interpretaciones que niegan, en su misma formulación, la presencia de mujeres u otras identidades no heroizadas en los acontecimientos relatados.

Desde esta concepción, precisamente, es posible comprender las escrituras de la contramemoria como territorios de conciliación donde, si bien se intenta crear –tal y como propone Scott– un espacio para la representación de la intimidad y una búsqueda de acontecimientos alternativos protagonizados por sujetos femeninos, también se representa un vuelco en la interpretación de los hechos tradicionales que, muchas veces, se muestra como consecuencia de la acumulación de voces. Podría hablarse incluso de un contagio de objetivos que, pese a estar contenido en "un texto sin solución porque intenta describir un problema para el que, por ahora, no hay ninguna solución" (43), Nancy Armstrong (1990) pareciera demandar en su propuesta:

> En ninguna parte de *Vigilar y Castigar* ofrece Foucault una descripción de la relación existente entre lo que ocurre dentro de la familia (las prácticas asociadas con la reproducción biológica y el cuidado ordinario del cuerpo) y lo que ocurre fuera (las prácticas de vigilancia, enseñanza, curación o, en una palabra, la reproducción social) (…) Mi argumentación es simple. Por muy influenciada que esté la noción de cultura de alguien por la teoría postestructuralista, dicha noción probablemente está destinada a producir una historia basada en el género, en lugar de una historia del género, a no ser que esa noción de cultura esté influenciada también por el feminismo (40).

La imposibilidad para resolver el planteamiento principal de su texto que aquí confiesa la autora está más cercana a la circunstancia de enunciación –exigida por ella misma– que al contenido a enunciar. Tal como la ensayista afirma, la dificultad para leer la intimidad desde lo político y comprender como actores sociales a quienes determinan el espacio privado no se debe a un aislamiento real ni a que las historiadoras desconozcan los nexos que existen entre todos los ámbitos, sino a los supuestos de la ciencia histórica, pues, como cualquier otra disciplina del conocimiento, está impedida de generar categorías para leer los hechos que atentan contra su organicidad positivista.

Esta particularidad provoca una serie de interrogantes. Por ejemplo, deja la duda de si, modificando el registro, sería posible conciliar una "historia del género" con una "historia basada en el género". Es decir, invita a plantearse si, negociando con el pasado desde la novelística o la poesía, es posible abrir las puertas para denunciar las exclusiones y, al mismo tiempo, mostrar las grietas que se han producido a propósito de las mismas. De igual forma, hiende los límites que separan la historia de cualquier otra discursividad humana y, al hacerlo, convoca a la formación manifiesta de identidades narrativas.

Se trata de una tensión productora de otras muchas paradojas: ¿Por qué Armstrong demanda una reconstrucción de lo histórico si no está admitiendo la capacidad simbólica de las ciencias sociales? ¿Acaso con su demanda está autor(izando) a la academia como única fuente de conocimiento? ¿Por qué, si apuesta por otra lógica al momento de estructurar el pasado, reitera su afán por acceder a determinadas instituciones en cuyo interior se diseñó la exclusión? Una respuesta hipotética puede estar en la necesidad explícita de justificar la presencia actual de los sujetos femeninos en el marco de la academia y, a la vez, proyectar una apertura del campo intelectual hacia la inclusión masiva de las mujeres letradas.

En torno a ello, Annarita Buttafuoco (1990) plantea la función política de la memoria colectiva. En principio, siguiendo a Gerda Lerner, propone que hacer historia "no es un lujo intelectual superfluo; hacer historia es una necesidad social" (48), aseveración que complementa comentando:

> la elección de los rasgos que deben ser iluminados a través de la observación histórica está determinada por un presente que ya implica una hipótesis de futuro.
>
> La historia estudia el cambio, pero es capaz de "reconocer lo que cambia porque entrevé en ello las líneas y los elementos de continuidad:

> procediendo así puede individualizar las líneas de tendencias futuras. Aún más: la sociedad presente pide al pasado confirmación de las propias hipótesis conscientes o inconscientes de desarrollo en el futuro que, por lo demás, ha elegido ya, porque interroga a la historia sobre secciones específicas de experiencia y no sobre la globalidad de las preguntas que el presente podría plantear (48).

Para esta autora, hay un efecto de retroactividad en la función histórica que, de algún modo, explicaría la desigualdad de las búsquedas de Scott y Armstrong. Al inscribirse en espacios diferentes del campo cultural, cada una de las estudiosas del género estaría demandando una visión histórica diferente, que legitimara su presencia como ente reivindicador –en el caso de Scott– o bien como un(a) intelectual con capital cultural suficiente para penetrar en el mundo editorial y la academia –en el caso de Armstrong–. Valdría la pena preguntarse, a partir de esta hipótesis, cuál es la opción de futuro que buscan las dos ficciones que nos ocupan, así como cuáles son los métodos dirigidos a reestructurar la memoria colectiva.

Consideración que debe hacerse a partir de la relación que cada una de las dos autoras establece con estos rasgos elegibles. En las afirmaciones de Buttafuoco se asoma que el efecto de construcción del futuro a partir de la reelaboración del pasado –tanto en los modos de hacer historia diseñados por Scott y por Armstrong, como en la (contra)rememoración de las obras de Ferrero y Méndez– no siempre está orientado en una misma dirección y puede fundamentarse, indistintamente, en un nexo imaginario o en uno simbólico.

En otras palabras, el vínculo con los hechos históricos puede cimentarse en una identificación con la forma, la estructura y el comportamiento de determinadas heroicidades, o bien en una afinidad silenciada respecto a la lógica que subyace al

comportamiento de las mismas[10]. Lo que permitiría pensar que si bien las narradoras del corpus pretenden –al igual que las historiadoras feministas– establecer la existencia de algunas genealogías desde donde desprender su voz y su subjetividad –a diferencia de lo que ocurre con las teóricas–, estas autoras no buscan establecer "verdades" ni vínculos racionales ni tan siquiera disposiciones jerárquicas de/con el pasado. Por el contrario, copiando solo la imagen y no la lógica subyacente a la historiografía tradicional, Ferrero y Méndez hacen de sus obras una plataforma para proponer un nexo afectivo.

Ello, por una parte, les permite realizar una incursión en el campo intelectual sin más descalificaciones que su "mala literatura" o su estilo "no del todo literario". Del mismo modo, hace posible determinar en los dos textos un tinte feminista que, si bien fue negado en muchas ocasiones por las mismas escritoras,

10 En *El sublime objeto de la ideología*, Slavoj Zizek (2003) ejemplifica la diferencia entre la identificación simbólica y la imaginaria del siguiente modo: "En su penetrante análisis de Chaplin, Eisenstein puso de manifiesto que la característica crucial de sus parodias era una actitud depravada, sádica, humillante, con los niños: en las películas de Chaplin, a los niños no se les trata con la usual dulzura: se les molesta, se burlan de ellos, se ríen de sus fracasos, se les desparrama la comida como si fueran pollitos, etcétera. La pregunta a hacernos aquí es, sin embargo ¿desde dónde hemos de mirar a los niños para que nos parezcan objetos a los que molestar o burlarnos de ellos, y no frágiles criaturas que necesitan protección? La respuesta es, por supuesto, la mirada de los propios niños –solo los niños tratan a sus pares así–; la distancia sádica con respecto a los niños implica la consecuencia de la identificación simbólica con la mirada de los propios niños" (149). Entonces, podría decirse que en cada propuesta para leer el pasado las voces femeninas estarían ejecutando un proceso de identificación simbólica con algún otro actor social –con el mesías letrado, cuando se busca el reconocimiento del quehacer cotidiano de la mujer dentro del transcurrir político; con el sujeto modélico del positivismo, cuando se reivindica la diferencia biológica y la necesidad de comprender la diferencia; o bien, con el héroe revolucionario, cuando se pretende reinventar la ciencia histórica, para que admita en sus registros a las mujeres intelectuales, por ejemplo– que permitiera trazar un camino subjetivo por venir.

se evidencia en el gesto de autorreconocimiento implícito en su revisión del pasado. Tal y como señala Buttafuoco (1990):

> Memoria-identidad; mujer guardiana del recuerdo; feminismo y conquista de la memoria: estamos en el corazón del problema. Todo gira alrededor del primer perno: memoria-identidad, pero se le han añadido objetos y sujetos precisos: mujeres y feminismo.
>
> Las mujeres, cuya identidad parece haber sido constantemente definida por otros, necesitan más que cualquier otro "grupo" construir una memoria que sirva de autorreconocimiento y valoración. No han sido, sin embargo, las mujeres, en general, quienes se han planteado el problema, sino las feministas, es decir, aquellas mujeres que han desarrollado un análisis de los mecanismos de la opresión sexual, hipotetizando su superación a través de prácticas políticas específicas. Esto quiere decir, además, que las feministas han tenido y tienen una particular interpretación del destino social de las mujeres en la historia (49).

Desde esta perspectiva, el hecho simple de inscribir una voz femenina en el pasado supondrá un gesto de reafirmación de la mujer en la historia y, como consecuencia de ello, la temática constituirá una marca feminista innegable en los relatos que componen el corpus; sin embargo, el movimiento más contundente está en la reafirmación de las autoras como mujeres intelectuales, precisamente en la década de los cincuenta, un momento por demás convulso en el imaginario continental. En medio de la necesidad estatal de reinscribir a la mujer en la intimidad, Cristina Ferrero y Conny Méndez se autorrepresentan por medio de una ficción del pasado, lo que erige su recuperación de su/la historia como una expresión del feminismo. Como ya afirmaba Verena Radkau (1986) tres décadas atrás:

> Si las mujeres se tratan en este tipo de análisis como un problema "especial", se revela el problema general antes mencionado: las mujeres no son simplemente olvidadas, sino la especie femenina se entiende como caso especial de la especie masculina "humanidad", mientras la historia

> se define por los varones como historia general (…) Todo esto nos lleva a la pregunta por la historia de las mujeres, es decir, por una historia que no es independiente de la de los hombres, pero sí una de mujeres. Esta pregunta se basa en el supuesto de que hay una historia diferente para hombres y mujeres y que las mujeres tienen su propia experiencia dentro de, y de la historia (79-80).

Dentro de las obras aquí estudiadas, será sencillo evidenciar un proceso de reivindicación de la experiencia en la reconstrucción del pasado, es decir, tanto la comprensión de estas escrituras como apuestas por desnaturalizar la selección de los hechos historiables, como la ruptura de algunas tautologías imperantes en la edificación del recuerdo se darán de forma fluida. Esta particularidad, si bien alejará los discursos analizados de la historiografía social, también permitirá que los métodos más comunes dentro de esta disciplina se abran a la comprensión de los fenómenos culturales.

Así pues, la incursión de las mujeres intelectuales en la reconstrucción del pasado servirá para poner bajo sospecha los cimientos de la investigación historiográfica y de la escritura de la memoria, lo que desembocará en una revisión de lo "social" como categoría y su separación forzada de lo "cultural". Según esta propuesta, sí sería posible hablar de lo local desde una pluralidad, comprender lo "social" como una coalición de individualidades y, a partir de ello, concebir todas las formas de reconstrucción del pasado como un *continuum*. Tal y como sugiere Radkau:

El punto de partida de la historia de las mujeres aquí propuesta es "micro" y privilegia los elementos cualitativos; no busca una representatividad cuantitativa. En esto se asemeja a lo que el antropólogo Geertz llama "descripción densa" (*Thick description*), es decir, una descripción interpretativa minuciosa en el entendido de que el significado de las acciones sociales va más allá de ellas mismas (92).

Esta propuesta se materializa claramente en las obras del corpus; no obstante, el estilo que adquieren trae consigo una dificultad: la cercanía al mito. Una característica que, además, quienes elevaron demandas de reconocimiento, subjetividad y discurso, a partir de la década de los setenta del siglo xx, se jactaban de haber controlado[11]. Más allá de los inconvenientes, esta tensión tiene un efecto sumamente interesante y es que al basar –abiertamente– su propio discurso en una narrativa, las escritoras de la contramemoria estarían develando la condición mitológica de la historiografía androcéntrica. Cabe recordar las consideraciones en torno a esta diatriba propuestas por Amparo Moreno Sardà (2007) en *De qué hablamos cuando hablamos del hombre*:

> por una parte, la palabra historia se refiere tanto a lo que sucedió en el pasado, como a lo que los historiadores, colectivo legitimado para tal fin, explicamos acerca de lo que sucedió, a pesar de que son dos cosas distintas. La confusión entre estos dos significados permite que la palabra de los historiadores se erija en expresión verídica de lo que sucedió, condicionando cualquier otra reflexión acerca de cómo se ha fraguado al presente en la sucesión de otros presentes definidos ya como pasado.
>
> Además, la palabra historia se utiliza también para calificar determinadas formas de vida social frente a otras que resultan definidas como prehistóricas: las formas de vida social que han requerido la utilización de la escritura se constituyen así en parámetro mediante el que se mide y valoran aquellas opciones histórico-culturales que no se han dotado de este medio. La polisemia de este concepto encubre un sistema de valores que hegemoniza la contabilidad y la escritura, instrumentos claves del control civilizado de la vida social (178).

11 A diferencia de lo que ocurre con las novelas como *Yawar fiesta* (1941), de José María Arguedas; *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; o *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría, no se trata de una recodificación del mito, sino de un acto simple de ingreso a esta lógica de pensamiento. Por ello, incluso la escritura misma que llevan a cabo los sujetos femeninos, correrían el riesgo de ser manejados desde la mitagogia.

De esta propuesta es posible desprender que, si bien los textos que componen el corpus recuperan sujetos femeninos letrados y los explican por medio de construcciones épicas, la definición de las escrituras como "memorias", "biografías" o "novelas" descentra el ejercicio historiográfico, pues demuestra que es posible apropiarse de las estrategias y métodos de esta disciplina para obtener un resultado cercano a la fábula. Las narraciones aquí estudiadas, además, dado el género literario en el que se inscriben, amplían la condición de civilidad al extremo de que casi cualquier personaje –una señora que desconoce su fecha y lugar de nacimiento, una esposa fiel o una loca– toma parte de la misma.

La mirada de Moreno Sardà acerca del quehacer historiográfico, de alguna manera, vuelve a escindir los ejercicios de ficción de las propuestas teóricas de Scott, de Armstrong e, inclusive, de Buttafuoco, dado que esta estudiosa aporta una inalienable carga de autoritarismo a cualquier intento por "explicar" –desde una pretendida objetividad– un hecho sucedido. Pese a ello, la visión teórica y con pretensiones de establecer una verdad universal tiene un alcance deconstructor similar al que pudieran estar persiguiendo los textos literarios, solo que se enfrentan a la historiografía androcéntrica desde perspectivas diferentes.

En la misma medida en que la reflexión teórica en torno a la historia como práctica y la exposición de alternativas para incluir el género –en condición objeto, categoría o centro– dentro de la reconstrucción de la memoria colectiva dejan al descubierto los mecanismos mediante los cuales la historiografía tradicional ha manipulado una serie de prejuicios; la ficcionalización pública de acontecimientos y sujetos pasados evidencia cómo la historia está conformada por significantes flotantes, acolchados alrededor de una noción determinada.

Esto es, mientras las prácticas delineadas, ejecutadas y demandas por las teóricas del género rompen con la fantasía causal que cohesiona a las naciones, los continentes y las identidades derivadas del relato histórico, el empleo del mito, por parte de las dos escritoras que nos ocupan, desnuda el ejercicio represivo de la narración, con lo cual, en ambos casos, se descubre la imposibilidad constitutiva de una memoria social incluyente y, al mismo tiempo, se desencadena una búsqueda identitaria alternativa. Solo que al emprender este cometido las relaciones entre mujer e historia se diversifican una vez más. Según Moreno Sardà:

> Verdaderamente, el discurso histórico ha sido elaborado hasta ahora partiendo del presupuesto dogmático de que la contradicción social principal es la contradicción de clase, mientras que la opresión de sexo (¿se puede hablar de explotación?, nos han hecho dudar…) es solo una contradicción secundaria (…) El reaccionarismo del movimiento obrero no tenía nada que ver con su posición frente "el [sic] problema de la mujer"… Pero todo feminismo que no tuviera asumidas estas premisas se tornaba sospechoso de burgués-y-por-tanto-reaccionario, argumento no por simplista menos eficaz para capitalizar las energías de las mujeres y descalificar y no atender todo aquello que planteaba el feminismo calificado como radical (41-42).

Así pues, para esta autora hay al menos dos identidades resultantes en el proceso de reconstrucción del pasado desde/con/a partir de la noción de género. En primer lugar, esta afirmación indica la existencia de una nueva gama de tensiones en la reconstrucción historiográfica. Pugnas que, junto a las antes referidas, servirían para justificar la presencia de una heterogeneidad de voces al momento de sistematizar las relaciones entre la mujer y el pasado. Aquí se señala, por ejemplo, un enfrentamiento entre la reivindicación de la palabra femenina, como un código ajeno a las ciencias sociales pero con la capacidad de resignificarlas, y la

pretensión solapada en algunas historiadoras de alcanzar una voz semejante o equivalente a la de los intelectuales masculinos; a la par, se sugieren una serie de matices en las posturas feministas que, al emerger, supondrán una mayor o menor tendencia a aislar la representación de la subjetividad femenina de la reconstrucción histórica instituida. Por eso, resultaría imposible pensar en una única mujer encargada de la reestructuración del pasado.

A pesar de ello, tras leer este fragmento y contrastarlo con todas las posturas aquí esbozadas, es posible hallar algunos rasgos que cohesionan todas las miradas críticas y narrativas antes aludidas: el rechazo a la domesticación de la memoria, la respuesta frente a la homogeneización de las identidades femeninas, la rearticulación del *ethos* que rige la reconstrucción de los acontecimientos, la ruptura con el anonimato de los hechos, la búsqueda de subjetividades más que de acontecimientos y la denuncia de la lógica subyacente a ciertas prácticas sociales naturalizadas.

Todo lo cual, aunado a que –según los comentarios de Moreno Sardà– las historiadoras feministas, más allá del mapa ideológico donde asienten su postura, fundamentan su identidad en "ser" singularidades historiables, en "hacer" un esfuerzo por pluralizar la historia, en "idear" una genealogía subjetiva a contrapelo y en, posteriormente, "narrarla", nos invita a pensar en la presencia de una nueva identidad. Es decir, al diversificar el pasado, abrirlo a nuevas fuentes documentales para exponer sus desniveles y develar las alternativas de pensamiento que lo constituyen, tanto las escritoras como las teóricas se estarían apropiando de una identidad hasta cierto punto inteligible dentro del campo cultural, con lo cual, estarían empleando la rememoración con la finalidad de construir una historia y codificar un nuevo vínculo para la comunicación.

Asimismo, en este debate se reitera la idea de que en las ficciones del pasado se recuperan algunos problemas fundamentales de

los estudios de género: el sujeto, la corporalidad, el discurso y la identidad, lo que tensa aún más las relaciones entre historia, historiografía y género, tematizadas y recompuestas en las escrituras de la contramemoria. Para verlo más claramente, basta con leer a Patrizia Violi (1990), cuando afirma que:

> Si la naturaleza del sujeto femenino es esta paradójica conjunción de particular y universal, ello tiene también algunas consecuencias respecto al lenguaje. Sobre todo modifica el modo de pensar en el sujeto del lenguaje (…) Creo que la reintroducción del individuo locutor como 'soporte' psicofísico del enunciante textual permite abrir una rendija en el aparato formal de la enunciación, tal que permita articular en su interior la diferencia sexual. El sujeto de la enunciación que se debe volver a introducir en la teoría es el conjunto de diversas determinaciones, ni pura forma lingüística ni pura materia extrasemiótica, sino la resultante de un proceso social y cultual, es decir, semiótico de producción de sentido (139).

En este orden de ideas, podría afirmarse que las narrativas de la contramemoria suponen, en principio, un dilema entre la diversidad y la identidad; por ello, su revisión como mapa discursivo abre la puerta para comprenderlas, al mismo tiempo, como dos diferentes escrituras y con una variedad de poéticas. Las dos agrupadas, claro está, bajo la marca histórica de un momento reconstruido y un momento de reconstrucción. Ciertamente, hay un peligro esencialista en estos experimentos de recuperación del pasado; sin embargo, el hecho de que el discurso autobiográfico esté siendo parodiado introduce cierta heterogeneidad a estas obras. La presentación de una plataforma plural abre las puertas para leer la representación de nuevos territorios enunciativos. Espacios nacionales ajenos al "campo" del regionalismo y a la "ciudad" problematizada en la narrativa de los sesenta. El carácter misceláneo de las escrituras que aquí nos ocupan las ayuda a crear un "espacio propio" para sus autoras y a repensar la categoría de "pertenencia" en un marco social y político en plena fundación.

Entonces, la tríada historia-historiografía-problemas de género se cruzará con "lo particular", "lo cultural", "lo regional" y "lo nacional" en las escrituras de la contramemoria, al punto que las voces y las identidades femeninas penetren en los imaginarios establecidos por la literatura canónica para complejizarlos. En estos textos, el espacio y la voz de la mujer se juntarán en la problematización de los límites del territorio continental y, a propósito de su heterogeneidad, en la construcción de espacios propios para las mujeres intelectuales.

CAPÍTULO III

Yo conversaba con las matas: la mujer venezolana desde el canon

> *Yo conversaba con las matas.*
>
> *Cuando me ponía majadera y fastidiosa cualquiera de los "grandes" solucionaba todo diciéndome:*
> *Vaya a conversar con las matas, y yo no me lo dejaba repetir. Las plantas del jardín tenían personalidad para mí. Yo las sentía que me escuchaban y me contestaban. Margarita, Rosa y Cayena eran íntimas amigas mías.*
>
> *Luego descubrí el piano. Otro elemento para la gente sola. Compuse una pieza que, con pretensión desmedida, apodé "Nocturno", y que yo tocaba con ambas manos (…) Lo curioso es que a nadie le llamaba la atención estas patentes originalidades. Era el caso de un medio-loco entre muchos otros.*
>
> Conny Méndez, *Memorias de una loca*

Construcción de la gente sola: las mujeres en los medios de comunicación

Uno de los principales problemas que surgen al tratar de revisar las negociaciones con el pasado construidas en *Memorias de una loca* y *Memorias disparatadas* es la cuestión del sujeto. Quién negocia y desde qué plataforma de enunciación lo hace resultan preguntas

capitales para aproximarse a estas escrituras. Un territorio que, sin duda, ofrece pistas interesantes para esta reflexión lo constituyen los medios de comunicación impresos, donde las representaciones y las autorrepresentaciones del sujeto femenino venezolano generaron una tensión suficientemente amplia como para que se desprendieran de su interior toda una gama de voces en busca de legitimidad.

Coexisten, además, en esta plataforma discursiva –desde la visión del Estado, que defendía un proyecto desarrollista, la de los medios de comunicación independientes y la de aquellos que adversaban el gobierno de Marcos Pérez Jiménez– distintos perfiles para cada momento nacional: un sujeto femenino histórico o mítico, a emplear como referente; una mujer del presente, reducida a una esencia y demandante de definición; y, a la vez, un sujeto femenino deseable, que soportaría la "Venezuela ideal" proyectada con diferentes matices.

Cada uno de estos perfiles estaba asociado, paralelamente, a una plataforma discursiva determinada. Por ejemplo, la reconstrucción de la mujer mítica y/o histórica se producía habitualmente en reseñas de acontecimientos sociales o culturales, o bien en algunos textos informativos con estructura panorámica, mientras que el diseño de la "mujer del presente" marcaba la pauta en la publicidad. En ambos casos, la ausencia de autor y nombre era una constante. De igual forma, las identidades femeninas deseables, encargadas de sostener la nación, eran materia de los artículos de opinión atiborrados de didactismo, redactados por grandes intelectuales, quienes no solo prescribían la conducta femenina, sino que, además, evaluaban negativamente a los hombres que no se sumaran a la consecución del perfil.

Entre las celebraciones que sirvieron para la institución del "mito femenino" en el imaginario nacional, se encontraba el día de la Mujer de las Américas, una fiesta que –al igual que otras muchas relativas a la rememoración de un colectivo de mujeres– había sido completamente despolitizada en ese momento histórico y, por

tanto, permitía una lectura arquetípica de sus protagonistas. El 6 de mayo de 1950, en el diario *El Heraldo,* la noticia era reseñada así:

> Hoy se conmemora en Venezuela el ya tradicional "Día internacional de las Américas", el cual está consagrado a honrar a las mujeres de este lado del mundo. Propicia ocasión esta para enaltecer las virtudes, grandezas, amor y belleza de la mujer americana. Nada más natural que en este día se consagre a ella, esencia de nobleza y paradigma de bondad, un recuerdo y homenaje de admiración y gratitud a la madre, a la maestra de escuela, a la novia y aquellas humildes y sencillas obreras que dan su vida en cotidiana labor (…) se hará entrega de un Diploma de Honor a la Reverenda Hermana María Lorenza, quien tiene cincuenta años al servicio de la educación venezolana (S/A, 1950a: 1).

La recuperación de elementos residuales del pensamiento venezolano del siglo XIX, asociados a la participación social de las mujeres, se revela. Según lo aquí expresado, el ingreso a la memoria colectiva de los sujetos femeninos solo sería posible –o, al menos, mejor asimilado– si la individualidad que se infiltra es una "madre", "una maestra de escuela", "una novia" o, en caso de pobreza extrema, una "humilde y sencilla obrera". Lo que equivale a decir que si bien se habían ampliado ligeramente las visiones arquetípicas de las mujeres como madre-virgen-prostituta hasta admitir en su interior las categorías de "obrera" y "novia", todavía se consideraba que la única mujer historiable era la que extendía su labor asistencial fuera del hogar.

A esto hay que añadir que ni la "novia" ni la "obrera" constituyen del todo identidades relacionales, pues la primera no sostiene vínculos legales con el hombre que le aporta el significado, y "la sencilla mujer" se procura a sí misma los recursos económicos que necesita para sobrevivir. No obstante, "la novia" se encuentra en estado transitorio y solo será novia mientras no adquiera el poder para convertirse en esposa y madre, mientras que en el segundo de los casos se está hablando de mujeres que si bien han ingresado al mercado de trabajo y han vendido su fuerza laboral, lo han hecho

porque no han encontrado alternativa, lo que hace que su situación de vida –incluso para ellas mismas– sea poco deseable.

Por eso, en la memoria mítica venezolana, ambas subjetividades se ven como existentes, pero con tendencia a desaparecer, un hecho que dejará como únicas identidades modélicas a aquellas mujeres que ejercían la maternidad en sentido literal o metafórico. A partir de eso, no es extraño que el cruce entre estos elementos míticos y la contemporaneidad se construya sobre el cuerpo de una religiosa, una "educadora" que, recuperando una larga tradición de representaciones esencialistas occidentales, asume la guía y crianza de una serie de niños, sin haberse perfilado antes como sujeto sexual. La reafirmación de esta individualidad mítica, maternal y carente de deseo, fue representada cada vez con más frecuencia a lo largo de la década de los cincuenta.

En 1955, por ejemplo, en el número 1.536 de la Revista *Elite,* se incluyó un texto sin firma, titulado "El cuerpo de la mujer a través de los siglos". Ahí se comenzaba afirmando:

> Monstruoso al principio –hace veinte o treinta mil años–, el cuerpo de la mujer fue perfeccionándose poco a poco. Las egipcias fueron las primeras en buscar la silueta elegante. Las griegas clásicas tenían mucha cintura. La Venus de 1955.
>
> Para conocer con exactitud la evolución del cuerpo de la mujer, la única guía que poseemos es la escultura; pues los desnudos pictóricos que se han conservado apenas si alcanzan a unos tres mil años de distancia, contados de Cristo hacia atrás. En cambio, las esculturas nos atestiguan desde hace unos veinte o treinta mil años. Las obras respectivas reposan en los museos; de modo que resulta muy sencillo advertir la manera como cada una de las partes del organismo femenino fue volviéndose armónica y estética, hasta culminar en esa maravilla de perfección que alcanza en nuestros días (S/A, 38).

En este fragmento se condensan quizás los rasgos más recurrentes en torno a la construcción de la mujer arquetípica en la Venezuela de los cincuenta. El artículo, en primer término y como

consecuencia de su anonimato, adquiere visos de absolutismo –¿para qué inscribir la escritura en la historia y marcar subjetivamente el texto, si contiene verdades universales?–. Igualmente, de forma explícita e implícita, en el artículo se omite cualquier límite que pueda existir entre el cuerpo material de la mujer y su representación. Es decir, se da por sentado que el cuerpo de la mujer era "monstruoso", pues así lo demuestran las miradas de los escultores sobre el mismo. Finalmente, la panorámica se plantea en términos desarrollistas, glosando la doctrina del evolucionismo social.

Ante estos hechos surgen una serie de preguntas. La primera es que si, incuestionablemente, la reconstrucción de la historia patria desde el paradigma positivista y las guerras de la nación debía edificarse sobre documentos probatorios, ¿por qué todo cambiaba cuando el objeto a rememorar era el cuerpo de la mujer?, ¿por qué en estos casos la materialidad y el discurso eran mutuamente reemplazables? En segundo término, si se niega la modificación estética del sujeto que percibe, ¿cómo se justificaba que en ese momento se hubiera llegado a la perfección del cuerpo?; es decir, si el "sujeto del saber", desde su anonimato, es el encargado de evaluar la belleza del cuerpo femenino, ¿no se le estaría negando, a la corporalidad en cuestión, toda capacidad de encarnar un individuo con voz propia? Finalmente, se habla de "cada una de las partes del organismo femenino", lo que trasluce un proceso social de disciplinamiento[1].

1 Dice Michel Foucault (2001) en *Vigilar y castigar*: "Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. El gran libro del Hombre-máquina ha sido escrito simultáneamente sobre dos registros: el anatomo-metafísico, del que Descartes había compuesto las primeras páginas y que los médicos y los filósofos continuaron, y el técnico-político, que estuvo constituido por todo un conjunto de reglamentos militares, escolares, hospitalarios, y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo" (140). En el ejemplo que nos ocupa, quizás lo más curioso está en la literalidad que toman las acciones. Por una parte, el escultor, en sentido denotativo, "construye" un cuerpo femenino, mientras que el autor del texto controla y corrige esta producción.

Lo más interesante respecto a este proceso consiste en que no hay en su interior un ejercicio que prescriba la relación entre el cuerpo y el objeto, sino que, por el contrario, en este discurso, el cuerpo pasa a ser el objeto en sí mismo, una herramienta que, en principio, permitirá el deleite de quienes lo observan y, en segundo término, se mostrará como un territorio idóneo para que el saber universal construya y justifique su conducta.

En otras palabras, una vez que se ha diluido el cuerpo deseante del sujeto femenino en un organismo –literalmente– creado por la autoridad, cualquier pulsión quedará sustituida por un dictamen del poder. Un hecho que explica, además, por qué la subjetividad de la mujer puede permanecer silente dentro de un museo o, lo que es lo mismo, da cuenta de las razones que llevan a reducir la morfología femenina a un espacio tradicionalmente destinado a la salvaguarda del canon. El gesto que da mayor consistencia a esta propuesta aparece hacia el final del artículo, donde tras presentar a la "Venus Laussel", de veinte mil años atrás; "La dama de Takuscit", de dos mil años antes de Cristo; "La Venus de Cnido", de hace dos mil cuatrocientos años; y la pieza "Paulina Borguese" construida por Canova en el siglo XIX, entre otras representaciones del cuerpo de la mujer, se muestra la fotografía de una modelo, que cubre sus pezones y su vulva con una pequeña toalla. La leyenda indica:

> He aquí una mujer de 1955. No es estatua, sino fotografía, de la modelo neuyorquina [sic] Nancy Warrens. Su preocupación: el peso; su maravilla suma: la cintura; su gracia capital: una línea curva perfecta, por la que pueden divagar maravillosamente los más dulces ensueños de los hombres (39).

Más allá del plano de equivalencias que ya se ha señalado, y que ubica en un mismo nivel a la modelo y a las esculturas, resulta sumamente interesante que el fin de ese proceso "evolutivo" –durante el cual los varones se trasladan desde las

cavernas, donde se alimentaban "de frutas, raíces y carne cruda" (38), hasta la creación de la máquina fotográfica–, la mujer se encuentre en el mismo espacio decorativo que ocupaba al comienzo de los tiempos. Es decir, según este artículo, si bien la participación del hombre en sociedad supera etapas y mejora cada vez, la de las mujeres continúa reducida a complacer los ensueños masculinos.

Esta referencia a las mujeres míticas en condición de cuerpos huecos –o asexuados, tal como ocurre en el ejemplo de la Reverenda Hermana María Lorenza– se desdice, simultáneamente, en algunos textos firmados por mujeres. Discursos que si bien solían conservar el tono analítico de los ya aludidos, iban seguidos de una firma –o, cuando menos, iban acompañados de un pseudónimo– y limitaban espacial y temporalmente sus enunciados. Con lo cual, si bien contradecían las premisas básicas de la mujer mítica, también se encargaban de relativizarse para que la tensión tomara aspecto de diálogo.

Por ejemplo, en el número 1.635 de la revista *Elite*, apareció un artículo titulado "Cómo ha cambiado la mujer venezolana de 1900 a 1957". Al igual que ocurría con la panorámica del cuerpo femenino publicada un año y medio antes, en este caso se trataba de un texto cuya estructura recordaba las nociones de evolución, progreso y desarrollo; no obstante, este artículo había sido firmado con el pseudónimo "Lorena" (1957), lo que no solo ubicaba la anécdota en una sencilla exposición de pareceres, sino que, además, revelaba la imposibilidad del sujeto de la enunciación de asumir su nombre propio. El texto comienza afirmando:

> Entre la mujer venezolana de 1.900 [sic] y la caraqueña de hoy sólo hay de por medio una generación y 50 años. En realidad, desde el punto de vista de su evolución[,] de su emancipación, más de un siglo las separa. Doña María Dupuy Oliver de Dubuc es una mujer encantadora, vivaz

> inteligente. Hoy tiene 85 años, un buen número de biznietos y una excelente memoria. Ella es el prototipo de nuestras abuelas (39).

El primer elemento que salta a la vista al leer este reportaje es la humanización de la mujer del pasado. Lorena, en este texto, inscribe a las venezolanas que le antecedieron en la historia y, al hacerlo, les aporta una identidad, una corporalidad y una cotidianidad. Las estatuas, o bien los arquetipos de "la madre, la maestra de escuela y la novia", van a ser sustituidos por una mujer con gentilicio, edad, vínculos familiares y sociales, particularidades y capacidad discursiva. A partir de ello, es posible comprender este constructo como dueño de una "memoria" y, en consecuencia, como una subjetividad potencial.

Aunque en el cierre del párrafo, la voz narrativa designa con el término "prototipo" a su protagonista, casi de inmediato, la compara con "nuestras abuelas", una expresión que, por medio del posesivo, devela la especificidad de cada uno de los miembros del colectivo. Un gesto que, del mismo modo, se verá complementado con el uso del pseudónimo por parte de la autora. Si detrás de "Lorena" se encuentra un sujeto de la enunciación que aporta profundidad e historia a las venezolanas del pasado reciente, la escritora estaría protagonizando una operación equivalente a la supuesta estereotipación de María Dupuy Oliver de Dubuc.

Lo que equivale a decir que se reproduce el juego de inscribir en la contemporaneidad a las herederas de estas figuras míticas, solo que, en este caso, el tránsito hacia las identidades de los cincuenta se invierte. Tanto en "El día de la mujer de las Américas", como en "El cuerpo de la mujer a través de los siglos", la evolución de las entelequias femeninas acaba en identidades específicas –la Hermana María Lorenza, en el primer caso, y Nancy Warrens, en el segundo–, mientras que en

"Cómo ha cambiado la mujer venezolana de 1900 a 1957", paradójicamente, las mujeres del pasado desembocan en "Lorena", un sujeto que, por su discurso, luce como colectivo y abiertamente político.

El pseudónimo constituye, al mismo tiempo, un recurso para hacer frente a las otras esencialidades femeninas que circulaban en la prensa de la década de los cincuenta, particularmente, el discurso publicitario. Ese espacio cargado de miradas tradicionales constituía un territorio ideal para resistir las modificaciones identitarias, experimentadas a mediados de siglo XX, y reencauzarlas hacia la figura mítica. La publicidad era entonces una suerte de mausoleo para esos arquetipos que, como se evidenció, ya se comenzaban a diluir en las crónicas sociales y las panorámicas históricas incluidas en los medios impresos.

Una variante del discurso publicitario, particularmente útil para comprender este proceso, era el que aludía a la higiene y, por tanto, a la deseabilidad de la mujer trabajadora. Desde los primeros meses del año 1950 se hizo frecuente la presencia de campañas de jabones, antisépticos y enjuagues bucales centradas en averiguar qué tan limpia era la mujer de esa época y, como consecuencia directa, qué tan querible por los varones ideales del proyecto nacional. Un ejemplo ilustrativo es la promoción del desodorante *8x4*, incluida en diversos medios impresos a mediados del siglo XX, entre los que se encontraba el ejemplar de *Elite* número 1.500. En él se mostraba la gráfica de una joven, presumiblemente desnuda, dentro de una bañera, con el jabón en la mano. La mujer miraba de reojo hacia arriba, lo que generaba la sensación de estar en contacto con el observador. Bajo la imagen se indicaba:

> Dedique Ud. El máximo cuidado a su aseo personal.
>
> Recuerde que cualquier olor desagradable molesta a los demás. De allí que sea recomendable el aseo diario con jabón desodorante "8x4"

> que refresca y elimina cualquier olor. Así se desenvolverá usted con mayor seguridad en su trabajo, en el cine, en el teatro y dondequiera que se encuentre en compañía de varias personas (*Elite,* 1956: 47).

El texto, pese a su brevedad, revela una serie de rasgos del imaginario nacional. Por ejemplo, comienza empleando un verbo en imperativo que –a diferencia de lo que ocurría con los mensajes publicitarios dedicados a los varones– refuerza la autoridad del hablante. Así pues, un anónimo le ordena a la mujer que "dedique el máximo cuidado a su aseo personal", pero no porque la falta de higiene le pueda afectar la salud, sino porque –como consecuencia de una evidente identidad relacional– la receptora de este mensaje está obligada a esforzarse –quizás como consecuencia de no haber naturalizado esta práctica– por no molestar a los demás.

En segundo término, se hace referencia al olfato como una puerta para la aprobación o desaprobación de la conducta femenina. Es decir, la efectividad del jabón *8x4* consiste en que transforma el cuerpo de la mujer en una superficie inodora que, como tal, es también inexpresiva. De donde se puede desprender que a la orden inicial subyace la necesidad de "civilizar" y/o "domesticar" una subjetividad determinada, sobre todo si se tiene en cuenta la imagen del desnudo a medias que acompaña esta expresión.

El perfil de la mujer deseable se cierra con la última frase del texto. En principio, según lo aquí expuesto, la "sensación de seguridad" del sujeto femenino no depende de su formación académica ni de su capacidad de trabajo, como ocurría con el hombre construido en la publicidad de estos años, sino que es una consecuencia de la doma de su carácter, a partir de la reglamentación de los hábitos cotidianos por medio de normas; no obstante, al mismo tiempo, en el discurso se reconoce la presencia indiscuti-

ble de mujeres en espacios asociados con la vida moderna, como pueden ser "el cine o el teatro" e, inclusive, se llega a hablar de sujetos femeninos que han ingresado al mercado y, en ese momento, venden su fuerza de trabajo. Esto invita a pensar en que –más allá de las necesidades de control– la mujer ciudadana ya era una individualidad innegable dentro del mapa nacional.

En el texto se estaría insinuando, entonces, que aquellas mujeres integradas a los territorios público y laboral deben estar permanentemente en compañía de un "alguien" ambiguo y sin nombre propio. De hecho, con esta suerte de anonimato colectivo –protagonizado por "varias personas"– podría estarse sugiriendo la necesidad de una supervisión permanente. A pesar de ello, más que invisibilizar a las ciudadanas –lo que para los cincuenta ya lucía como una misión imposible–, este tipo de campaña pareciera apostar por la educación de estos constructos femeninos en tránsito y su disciplinamiento en el marco de esa función social que les había sido preasignada. Es decir, que si bien se les reconoce en los cines, los teatros o las empresas, se les pide que aparezcan sin llamar la atención y cumpliendo con su labor ornamental.

Durante este período también aparecieron otras campañas publicitarias dirigidas a reforzar los roles materno y asistencial del sujeto femenino, sin desconocer del todo su condición de ciudadanía. Las campañas de electrodomésticos, por ejemplo, llamaban a las mujeres a cuidar mejor de su familia, empleando las ventajas que le ofrecía el desarrollo; las de productos de limpieza, les indicaban cómo proteger a su descendencia de enfermedades, con apoyo del conocimiento científico; finalmente, las de emulsiones y complementos alimenticios, si bien cambiaban el tono imperativo con que se dirigían a las consumidoras por uno, al menos en apariencia, argumentativo, no dejaban por eso de reforzar su rol tradicional.

La publicidad de *Bebetina*, por ejemplo, cuyas variantes aparecieron en prensa a lo largo de la década del cincuenta, da cuenta de ello. En el anuncio publicado el 12 de agosto de 1957, en la página 2 del diario *El Nacional*, número 5.016, se condensan varios de estos movimientos. En principio, aparecen en la gráfica tres rostros: el de un hombre de mediana edad, con anteojos, poco cabello y semblante serio; el de una mujer peinada a la moda, con las cejas torneadas, y el que correspondería estereotípicamente a un niño. Bajo cada uno de ellos se puede leer, respectivamente: "los médicos la aprueban", "las madres la prefieren" y "a los niños les encanta"; posteriormente, se señala:

> Un calmante para adultos, de alta dosificación, puede perjudicar a los niños. Déles
> BEBETINA
> EL ANALGÉSICO INFANTIL
> de dosis precisa y fórmula especial para su tierno organismo. Tiene vitamina C, y es antiácido. Alivia con rapidez y sin peligro. Tiene sabor a naranja dulce (2).

A diferencia del primer anuncio publicitario aquí comentado, este texto se inicia con un argumento que –según indica su estructura formal– parece derivado de un análisis científico. Es cierto, nunca se señala por qué "un calmante para adultos" podría dañar la salud de un niño; sin embargo, la referencia al saber médico, por medio de la representación gráfica del doctor, da a entender que se trata de una sentencia probada. Ello hace posible construir un receptor colectivo, aunque sin identidad clara, obligado a cumplir con la orden de "darles (presumiblemente a los niños) BEBETINA. EL ANALGÉSICO INFANTIL".

El esquema es muy claro, dentro de este relato intervienen: un personaje –sujeto del saber– que emite la orden, otro –encargado de obedecer– que la ejecuta, un tercero –en actitud

pasiva– que recibe el peso de acción. Se trata de tres constructos correspondientes –en la estructura familiar– a las figuras de padre, madre e hijo. Es decir, la publicidad establece una distribución de funciones sociales reforzada, además, con los tres últimos lemas del texto. El científico, que remarca el conocimiento del varón: "Tiene vitamina C y es antiácido"; el utilitario, que refuerza la función protectora del sujeto femenino: "Alivia con rapidez y sin peligro"; y el lúdico, que atribuye un aire de inocencia a la existencia del niño: "Tiene sabor a naranja dulce". Se trata de una repartición de roles que, con frecuencia, debió ser rearticulada desde otras plataformas mediáticas al momento de pensar a la mujer venezolana del futuro.

Los artículos de opinión que, de forma habitual, aparecían en los medios impresos donde se incluían estos anuncios publicitarios ya aludidos, fungieron como el espacio ideal para estos fines. Un ejemplo de ello pudiera ser el trabajo de Fabricio Ojeda (1957)[2], titulado "Solo después de los 60 al hombre le toca más de una mujer". Este texto se publicó en el diario *El Nacional,* el viernes 28 de junio de 1957, acompañado del antetítulo "No sea tan celosa, señora". Aparentemente, la escritura tenía como fin pensar en términos demográficos la cantidad de hombres y mujeres que vivían en la Venezuela de mediados del siglo xx,

2 Lo más curioso de este articulista es que si bien se trataba de un intelectual que había destinado buena parte de su vida al periodismo, para la década de los cincuenta era concebido como un hombre conciliador. De hecho, algunos meses después de la edición del presente texto, se erigió como presidente de la Junta Patriótica que acabó con la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y en su primera alocución estableció que "no era momento de la venganza". Luego, en la década de los sesenta se unió al movimiento guerrillero. Cabría preguntarse por qué esta misma individualidad que llamaba a la concordia y a la igualdad y que, poco después, reivindicaba los derechos de las minorías, no consideraba ni excluyente ni discriminador un texto donde proyectaba a la venezolana del futuro al servicio de las acciones masculinas, donde negaba la heterogeneidad del sujeto femenino y se le restaba singularidad a su existencia.

pero en realidad se dedicaba a reiterar perfiles decimonónicos para cada una de las identidades genéricas diseñadas en prensa al momento de edición.

Tras establecer que "[e]n 1941 la proporción era de 102 mujeres por 100 hombres", "[e]n 1950 fue de 104 varones por 100 hembras y ahora [en los cincuenta] hay 106 varones por cada 100 mujeres" (38), Ojeda asevera:

> Las mujeres viven locas por casarse. Las proposiciones matrimoniales son recibidas con jubilosa alegría y muchas veces ellas mismas saben tender la red para atrapar al más ligero. Esto es muy natural si se toman en cuenta las relaciones humanas generales, pero si la mujer observara detenidamente las estadísticas actuales de población vería que hay tiempo para pensar y escoger con toda calma (38).

Desde el primer enunciado se evidencia la necesidad del narrador de universalizar un perfil de la mujer venezolana que vendría a complementar las estatuas inmóviles o míticas del pasado y las presencias ornamentales o maternales del presente. Por ejemplo, habla de "Las mujeres", sin matices, historia ni delimitación geográfica, como un colectivo cuyo mayor deseo es el matrimonio. Al punto que "las señoritas" dedican su vida a en(red)ar a cualquier varón que, por descuido, pudiera contraer matrimonio con ellas. Se trata de un gesto claro de rearticulación de la princesa medieval a la espera del salvador. Solo que esta vez el arquetipo se encuentra paradójicamente inscrito en un proceso de transformación urbano nacional.

Ahora bien, el breve comentario de Ojeda resulta sumamente eficiente, pues permite, por un lado, negar los deseos de realización intelectual de las venezolanas y, a la vez, justificar la inscripción del sujeto femenino al interior del hogar, en el marco de otras representaciones mediáticas. Según lo expuesto, la reclusión y/o la negación de la ciudadanía de la mujer no

podría ser entendida como la consecuencia más directa de su marginación del proyecto nacional, sino como una derivación natural y complaciente del deseo de "ser esposas", única motivación vital que el articulista les atribuye a las venezolanas.

El gesto más agresivo a este respecto está en que, para Ojeda, la ansiedad por el matrimonio no debe acabarse porque las venezolanas tengan otras posibilidades de subjetivación en la sociedad, sino porque hay suficientes varones para que todas las habitantes del país –finalmente y según sueñan– se casen. Como última estocada, el autor vuelve a emplear argumentos estadísticos para prescribir la conducta de cada género:

> Como al conocer y estudiar las estadísticas las mujeres recapacitarán. Indudablemente para colocarse en su plano de minoría, no hay peligro de que los hombres anden libremente y por ello las señoras pueden soltar un poco más la cabulla [sic]. Lo contrario podría ser hasta ridículo y extemporáneo.
>
> Algunas, [sic] de las celosas más recalcitrantes podrían preguntarse: –¿Y nosotras podemos hacer lo mismo, salir libremente sin los celos del marido? Bueno. Aquí es donde está la cosa. Las mismas estadísticas revelan también que los celos masculinos sí tienen plena justificación, pues habiendo más hombres que mujeres la avidez nuestra puede que sea más exagerada (38).

Aunque se le pudiera dar una lectura satírica al texto, no hay duda de que en buena parte de las representaciones mediáticas del país no se proyectaba un cambio cercano para la labor de la mujer en el espacio familiar. La conducta de las venezolanas, según se expresaba en textos como el de Ojeda, continuaría normada a partir de sus habilidades para la salvaguarda, la reproducción y la obediencia. Estas construcciones hacían parecer sumamente difícil, al menos en un primer momento, la concepción de una mujer intelectual en este contexto; pero, paradójicamente, este absolutismo se redujo al campo del sujeto

de la enunciación. Junto con las representaciones antes aludidas se incluyeron en la prensa nacional un grupo considerable de manifestaciones que reafirmaban la existencia de, como mínimo, una voz de mujer dentro del campo cultural del país.

Sería pertinente preguntar: ¿cómo funcionaba la intelectual venezolana en medio de este tejido discursivo?, ¿cuáles eran las posibilidades de enunciación que se le ofrecían?, ¿cómo se relacionaba con sus pares masculinos?, ¿por qué se vio en la necesidad de dialogar con el pasado? Como indica Raquel Rivas Rojas (2010) en *Narrar en dictadura. Renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista:*

> Para la intelectual marcada por una posición de género, el diálogo con la tradición cobra un sesgo más oblicuo. No es posible hacer aquí el mapa completo de las posiciones que las mujeres habilitaron para su acción cultural en el período de la dictadura (145).

Sin embargo, para aproximarse a las dos obras de nuestro corpus, resulta indispensable formular un pequeño esbozo de esta plataforma.

Una medio-loca entre muchas otras: miradas sobre la intelectual venezolana

A diferencia de lo que había ocurrido entre 1936 y 1947 en Venezuela, en los últimos años de la década de los cuarenta, la imagen y la subjetividad de la mujer intelectual comenzaban a ganar un lugar más sólido dentro del campo cultural. Pese a que todavía no se habían delimitado del todo las funciones sociales y/o políticas que la mujer letrada debía cumplir en cada proyecto nacional, en prácticamente ninguna plataforma discursiva –incluyendo la publicidad, como se vio en el apartado anterior–

se pudo prescindir de periodistas, escritoras, diputadas y gremialistas al construir el mapa subjetivo venezolano.

Cabe recordar que el ideal desarrollista que dominaba las expresiones oficiales durante el perezjimenismo produjo, en los medios de comunicación impresos, toda una gama de significados nuevos, dirigidos a redefinir el lugar de las intelectuales. Una cadena de sentidos que, dada la celeridad con que se construyó, motivó la coexistencia –incluso a veces en un mismo ejemplar de diarios o revistas– de más de una manera de concebir la intelectualidad nacional y la participación de las mujeres dentro de su configuración.

Por ejemplo, el 3 de enero de 1950, *El Heraldo* incluyó un texto de Rafael Clemente Arráiz (1950) titulado "Rasgos actuales de la intelectualidad venezolana", donde –de forma más o menos somera– se explicaba el papel que correspondía a los sujetos letrados dentro del nuevo ideal nacional. Literalmente, el autor afirmaba:

> un panorama [interno del clima intelectual] propiamente dicho, un dibujo objetivo, un juicio claro de todo eso, no lo hay ni lo podrá haber mientras las diferenciaciones que introduce la política continúen siendo dogmáticas, e interesando directamente la validez o no validez de las referidas obras, y de sus respectivos autores.
>
> No es posible que exista, en las actuales condiciones, una crítica. Y ello quiere decir que no podrá existir la obra que ubique y califique con criterio esencialmente intelectual. La causa de ello es evidente: los grupos en pugna; su ortodoxia cerrada; su personalismo fomentado por las ideas acerca del poder y de quienes deben o no encarnarlo (1).

Aunque poco después, en este mismo texto, el autor pareciera parcializarse políticamente contra el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, resulta sumamente interesante ver cómo construye un sujeto intelectual, en este artículo, no demasiado diferente al que demandaba ese proyecto nacional. Una de las primeras impresiones que sobreviene al leer este texto es el desplazamiento

abrupto del término "crítica", pues si se entiende esta práctica como la formulación de un juicio acerca de algún discurso o manifestación artística, su imposibilidad –tal como la define Arráiz– no podría estar relacionada con el posicionamiento público de quien realiza la evaluación. Es decir, si ser crítico –al menos en principio– supone fijar una postura frente a una manifestación concreta, ¿por qué el autorreconocimiento de un sujeto político en tal condición entorpecería esa labor?, ¿por qué se demanda la renuncia a la política para emitir una crítica válida?

Dentro de este texto, el término "crítica" es entendido desde una perspectiva antiséptica que supone, entre otras cosas, una negación del sujeto. Según lo aquí expuesto, solo es posible proponer un "panorama" de la intelectualidad venezolana si se comprende la escritura desde su inmanencia. Esta afirmación trae consigo dos aseveraciones añadidas: 1) se exige una cancelación del diálogo que nace de la pluralidad de lecturas y de la dispersión de los juicios estéticos; 2) se le prohíbe al intelectual mostrar una conciencia crítica de sí y del entorno.

Indiscutiblemente, esta definición de las funciones del hombre de letras pudiera resultar muy útil dentro de un sistema de gobierno como el que regía en la década de los cincuenta en Venezuela, pues a partir del mismo, no tendría lugar la puesta en cuestión de las visiones de la historia y de la política establecidas desde el Estado; sin embargo, estos postulados traen también sus inconvenientes. Si el ejercicio crítico no depende de la experiencia del sujeto, sino de la existencia misma del objeto estudiado, nada impide que la figura del "intelectual" se diversifique hasta alcanzar otras identidades. O, lo que es lo mismo, si la verdad reside en el texto y no en el crítico, ¿qué le impediría a una mujer erigirse como intelectual? La paradoja mayor en torno a este hecho se manifiesta hacia el final del artículo:

> Esta especie de autoexterminio, que no es otra cosa en definitiva, signa con caracteres dramáticos buena parte de la historia literaria de Venezuela de los últimos años. Su efecto es hacer víctimas entre intelectuales verdaderos y ofrecer amplias oportunidades a los muy numerosos compatriotas que pasan por serlo, gracias a la ayuda cómplice de aquellos mismos grupos y que en definitiva apenas si saben pergeñar una pésima sintaxis.
>
> Durante el año que culminó el sábado último, se hizo más patente el fenómeno que me he permitido anotar, a título, desde luego, de simple observador, de lector común pues no creo poseer otro para hablar de esta forma. Las discrepancias políticas han influido intensamente en el ambiente intelectual. Pero no el sentido en que influyen en otras latitudes más experimentadas, sino como negación recíproca, como neutralización de todo esfuerzo, como apagamiento de toda luz que, necesariamente, de persistir, conducirá a planos de tiniebla cada vez más densa, a crisis de sindéresis cada vez más profunda (íd.).

No hace falta un análisis detallado de este texto para notar en su interior un intento de "extrañar" la figura del autor[3]. Es decir, dado que –según Rafael Clemente Arráiz– el intelectual debía dejar de lado su subjetividad y su postura política para

3 En *El orden del discurso*, Michel Foucault (2002) afirma que: "existe otro principio de enrarecimiento de un discurso. Y hasta cierto punto es complementario del primero. Se refiere al autor. Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia. Este principio no actúa en todas partes ni de forma constante: alrededor de nosotros, existen bastantes discursos que circulan, sin que su sentido o su eficacia tengan que venir avalados por un autor al cual se les atribuiría: por ejemplo, conversaciones cotidianas, inmediatamente olvidadas; decretos o contratos que tienen necesidad de firmas pero no de autor, fórmulas técnicas que se transmiten en el anonimato. Pero, en los terrenos en los que la atribución a un autor es indispensable –literatura, filosofía, ciencia–, se percibe que no juega siempre la misma función; en el orden del discurso científico, la atribución a un autor era, durante la Edad Media, un indicador de su veracidad. Se consideraba que una proposición venía justificada por su autor incluso para su valoración científica" (24-25). En otras palabras, para este crítico, la construcción del "autor" sobre una individualidad determinada solo busca limitar el acceso a ciertos actos de habla, reservados para los representantes de la alta cultura.

realizar una lectura "aceptable" de sus contemporáneos, la única manera de salvaguardar el espacio de poder conquistado que quedaba a su alcance consistía en autoasignarse condiciones particulares que le permitieran escindir la ideología y el discurso. O, lo que es lo mismo, el intelectual debía enrarecer el proceso de análisis y su separación de la subjetividad. Esta premisa da pie a que Arráiz clasifique a los contemporáneos según su relación con la política y, a partir de entonces, legitime su propio sistema de clasificaciones y exclusiones.

Sobre esta premisa, el autor afirma que no todas las figuras entronizadas como grandes o importantes llegaron a serlo porque "realmente" escribieran bien, sino que muchas veces recibieron este beneficio por su adscripción partidista. Esta aseveración arrastra la mirada hacia aquellos individuos que no habían sido asumidos del todo como ciudadanos, pero que tenían acceso a la palabra escrita, es decir, hacia las mujeres, los inmigrantes o los representantes de la clase media emergente que, si bien gozaban desde hacía muy poco tiempo de ciertos derechos civiles, ya habían demostrado tener capacidad y pequeños territorios de enunciación para construir textos literarios, desde hacía varias décadas atrás.

Por ejemplo, si se parte de que la "crítica" solo depende de la obra leída, resulta inevitable preguntarse a qué se debe la exclusión de las autoras de la historia de la literatura, de los manuales escolares y de buena parte de las antologías de esa época; por qué, si la posición política del autor no determinaba la "calidad" de un texto literario, la "crítica" en ninguna de sus variantes trataba igual las obras, merecedoras de premios como el Municipal de literatura, el Arístides Rojas o el de cuentos de *El Nacional*, si eran escritas por hombres o si eran firmadas por mujeres; de la misma manera, se patentiza la pregunta acerca de por qué se mostraba un rechazo casi dogmático hacia los tex-

tos intimistas frente a aquellos que proponían una estrategia de organización nacional.

La revisión de estos entresijos devela un proyecto de construcción de la intelectualidad –si bien frecuente en el imaginario occidental, particularizado en la Venezuela de los cincuenta– cuyo primer fin era dar pie a un nuevo marcaje territorial. Es decir, según se afirma, resultaba indispensable borrar cualquier rasgo subjetivo de la lectura de textos pero, paradójicamente, solo un sujeto determinado podía realizar esa acción. Así pues, la lectura crítica pasaría a ser labor de los intelectuales masculinos y, al menos en apariencia, despolitizados. Quizás lo más curioso a este respecto es que el silogismo no deja como consecuencia una serie de individualidades reconocibles, sino la dilución de las identidades centrales en una generalidad descomedida.

En otras palabras, este intelectual crítico, masculino y objetivo se erigirá como un sinónimo del "pueblo", la "nación" o "el escritor", lo que irá en detrimento de las ideas de singularidad y particularidad que solían acompañar la imagen del autor enrarecido. Un buen artículo para ilustrar este fenómeno aparece editorializado en *El Heraldo*, el 12 de abril de 1950. El texto llevaba por título "El derecho a escribir y el derecho a leer" y en el mismo se afirmaba:

> Muchos países, de vieja civilización, pero jóvenes por lo que atañe a su independencia nacional, se hallan privados de los libros que tienen[,] para su desarrollo económico y social, tanta y tan vital importancia como el asesoramiento y el equipo tecnológicos.
>
> ¿Qué obstáculos se alzan entre esos pueblos y los libros que les ayudarían a ponerse a nivel de los progresos científicos, sociales y culturales de otros países? Aparte de la Barrera que representa la diferencia de lenguas, la mayoría de las razones son de origen económico. Entre ellas pueden citarse las leyes de derecho de autor (S/A, 4).

La liberación del saber que subyace a este texto en forma de deseo no está asociada –como se ve– a la apertura de los

espacios de la alta cultura sino, por el contrario, a la imposibilidad de discutir la autoridad de los intelectuales venezolanos y al consecuente carácter "verídico" de sus afirmaciones. Por ello, es posible comprender esta premisa como una reafirmación de la universalidad atribuida en el texto de Rafael Clemente Arráiz a la "crítica" realizada por "intelectuales verdaderos", pues liberar los textos de los derechos de autor sería, de algún modo, reiterar la condición "civilizadora" de los escritos aludidos y también de sus autores, aunque no se permitiera afirmarlo.

Al igual que ocurría con otra gama de significantes expuestos en los medios impresos –como, por ejemplo, la división de las mujeres en vírgenes, madres y prostitutas o la relación automática de la identidad venezolana con los héroes de guerra–, la visión del intelectual que se sugiere en estos artículos de *El Heraldo* le añade una dosis romántica a esa subjetividad. Un perfil que, desde su propio enunciado, impide el acceso de las mujeres a la condición de individuos ilustrados y, por tanto, niega su desempeño en actividades como la lectura y escritura.

La tensión surge entonces cuando, junto a los autores legitimados en este tipo de textos, emergen y permanecen los nombres de autoras como Antonia Palacios, Gloria Stolk, Lucila Palacios, Nery Russo o las mismas Cristina Ferrero de Tinoco y Conny Méndez, es decir, cuando a este rescate del intelectual decimonónico se contraponen figuras femeninas ya consolidadas dentro del campo cultural, que explicitan la coexistencia de diversas vías en el quehacer literario, académico y artístico venezolano. Sin ir muy lejos, dentro de este mismo diario surgieron apreciaciones que trataban de negociar este perfil del sujeto letrado romántico y enrarecido con las voces de mujer que replicaban desde los márgenes.

De manera palpable, a medida que fue avanzando la década de los cincuenta, en diarios de tendencia oficialista, como *El Heraldo,* fueron desapareciendo las referencias a mujeres polí-

ticas y escritoras; sin embargo, entre 1949 y 1952 podían leerse muchos textos escritos por y referidos a diversas intelectuales venezolanas que daban cuenta de su existencia y su singularidad. Por ejemplo, el 3 de enero de 1950, *El Heraldo* incluía un texto titulado "Antonia Palacios: novelista"; en este se afirmaba que:

> Trátase de una novela –¿autobiográfica?– de "Ana Isabel: una niña decente"; escrita en estilo fresco y sutil, moderno; sugestivo. Deliberada o indeliberadamente, llega a nosotros el olor del laurel de Teresa de la Parra, retoño verde por el que asciende la nueva savia. Parecería imposible, no ya superar, sino emular esa fina prosa, correcta, elegante: el decir sereno y significativo, con matices de soterrada ironía, tan peculiar en las "Memorias de mamá Blanca"; pero he aquí cumplido el milagro; y lo debemos: a la joven sensible progenitora de esta novela.
>
> Prescindimos de la circunstancia de haber sido galardonada con una mención en algún concurso: ya que la obra merece más; pero los veredictos de nuestros usuales jurados, dejando indefensos a los valores, carecen, por lo común[,] de la seriedad que los justificaría, y nadie cree en ellos ni merecen, salvo contadas excepciones, estima alguna (Olivares Figueroa, 3).

Está claro que dentro de esta aproximación crítica conviven una serie de elementos que determinaron la recepción de los textos escritos por mujeres en las décadas de los treinta y los cuarenta. La evaluación de las ficciones presentadas por autoras venezolanas a partir de su cercanía o lejanía con la obra de Teresa de la Parra, por ejemplo, es una de las recurrencias en los estudios literarios dirigidos a la producción femenina desde la tercera década del siglo XX. En este caso concreto, esa analogía va a suponer –al igual que en una serie de textos firmados por Vicente Gerbasi, Ángel Mancera Galletti o, años más tarde, Orlando Araujo, centrados en el análisis de las obras de la *Biblioteca femenina venezolana*– un modelo de lectura tanto para el enunciado como para el sujeto que enuncia.

Igualmente, en este artículo se recupera la tendencia a rastrear en la novelística firmada por mujeres venezolanas un residuo identitario, a leer cualquier expresión publicada por una autora en clave de escritura diarística o de texto epistolar, lo que reafirmaría la invalidez de los sujetos femeninos para construir esas grandes epopeyas o épicas fundacionales demandadas por el nuevo ideal nacional. A pesar de ello, también subyacen a este comentario pequeñas reconfiguraciones subjetivas de la mujer narradora, que darán cuenta de los desplazamientos sufridos a lo largo de los años cuarenta.

Es decir, en principio, se establece como una de las funciones principales de las intelectuales venezolanas a partir de 1936: "emular esa fina prosa, correcta, elegante" de Teresa de la Parra, renunciar a la sobriedad de estilo que se demandaba a los varones encargados de civilizar la nación. También es cierto que la escritura de Antonia Palacios no es leída en este texto como un producto de su formación intelectual, sino como un "milagro" que llegó inexplicablemente a las letras venezolanas; no obstante, a diferencia de lo que ocurría en la crítica de los cuarenta, dirigida a las obras de autoras venezolanas, la reflexión de Rafael Olivares Figueroa no trata sobre el cuerpo de la escritora, sino sobre el texto como producto acabado, un hecho que, si se contrasta con el perfil del varón intelectual descrito en el texto de Rafael Clemente Arráiz, sugiere una cercanía no reportada entre la forma de leer las novelas de autores y de autoras nacionales.

Del mismo modo, al final del fragmento firmado por Olivares Figueroa se presenta una crítica de la crítica que permite la revisión de las instituciones autorizadas a construir un canon tanto de la literatura como de la intelectualidad en Venezuela. Así pues, si ni los concursos literarios ni los juicios que los soportan son del todo confiables, ¿qué justificaría la exclusión de la narrativa escrita por mujeres de la historia de la literatura

nacional? Si para este autor el canon está construido bajo poca o nula credibilidad, ¿con qué parámetros deben ser leídos todos los manuales de literatura?, ¿cómo deben ser recibidos aquellos que entronizan la figura de Teresa de la Parra como el patrón de "la escritora de Venezuela"?

El resultado de esta tensión no se presenta de manera explícita en ningún lugar del texto pero, curiosamente, se renueva y adquiere mayores dimensiones cuando se lee junto a ese otro artículo, ya referido, que apareció en la misma página de *El Heraldo*. En los últimos párrafos de "Antonia Palacios: novelista", se afirma:

> En "Ana Isabel", un relato simple, exento de artificios y retóricas, de sobrerrealismos y vanguardismos formales –velos echados sobre la oquedad para eludir la crítica–, se opera con el solo impulso del talento –el talento de una mujer cultivada y sensible–; para crear. Por eso huelgan otras consideraciones. El triunfo es directo, (…) por la virtud propia de la que no ha olvidado su deber de ser una digna hija de su tiempo.
>
> ¡Qué satisfacción para el crítico, tan asaetado por obras anacrónicas, incongruentes, injustificables, que, por su deber profesional, ha de ocuparse de ellas y tratar, sin rehuir lo justo! Susceptibilidades, sobre todo las de los consagrados o que por tales se los tienen en nuestros días. Precaución inútil, porque crítica y críticos se renuevan y no hay, ni hemos de lamentarlo, modo alguno de dar perennidad a juicios universales (Olivares Figueroa, 3).

En una dirección absolutamente contraria a lo que habían sido hasta entonces las consideraciones en torno a la mujer intelectual, esta y otras manifestaciones de la década de los cincuenta establecen una relación directa del sujeto femenino con la modernidad. Un hecho que permite, por una parte, legitimar el carácter ciudadano de las venezolanas –sobre todo si se parte de que uno de los argumentos esgrimidos por los sectores progresistas del país para rechazar el voto femenino en los años treinta

fue, precisamente, el conservadurismo inmanente al género– y, al mismo tiempo, convertirlas en potenciales sujetos modélicos del pensamiento desarrollista.

Asimismo, la proclama con que se cierra el texto revalúa la idea de actualización de la crítica, la impugnación a los clásicos y la apuesta por una experimentación que –aunque no recibe, por parte del crítico, un método ni un corpus claro– puede ser percibida en la obra de una heredera de Teresa de la Parra, llamada Antonia Palacios. Es decir, Rafael Olivares Figueroa va contra el anquilosamiento estético, estilístico y quizás hasta temático dentro de la literatura nacional, luego le atribuye la capacidad de renovación necesaria a una narradora a quien, finalmente, va a inscribir en una genealogía. Lo que equivale a decir que este autor vincula la figura de la mujer intelectual con la realización simbólica de esa modernidad demandada por el Estado para los años cincuenta, al tiempo que demuestra la presencia de esta entidad en diversos momentos de la escritura nacional.

Esta última propuesta trasluce un carácter de irrevocabilidad hacia la representación de la mujer intelectual en el imaginario venezolano. Según lo aquí expuesto, es imposible negar la existencia de estas voces, como también es inviable –y quizás esto resulte más interesante– recuperar estereotipos del siglo XIX para desactivar la participación pública de las escritoras venezolanas. Por ello, también quedarán en entredicho los otros dos supuestos asociados al intelectual tradicional, capaz de desaparecer política e ideológicamente al momento de evaluar un discurso. Además, la ubicación física de la propuesta dentro del diario *El Heraldo*. "Antonia Palacios: novelista" se presenta en la misma página que un artículo de Luis Solana (1950) llamado "Nuevas rutas para nuestra novela y nuestro cuento", donde el autor asevera:

> Desde hace tiempo hemos venido perfilando en artículos de periódico la necesidad de viraje del cuento y la novela venezolanos (…) el localismo que lleva a lo universal no reside en menudencias de costumbres, de atavío, en la presentación formal de todas las peripecias de un ambiente. En principio las regiones cambian y los pueblos se modifican: de modo que lo interesante hoy, mañana resultará visto como algo cursi y fuera de época (…) llegar a lo universal no lo logró Cervantes por pintar cierta región de España, sino por meterse dentro de sus personajes y darles un mundo de simbología que los hizo verdaderos tipos humanos (3).

En este fragmento se establece la importancia de recuperar, dentro de la literatura, la representación de los sujetos por encima de las grandes épicas; se destaca la renuncia a las costumbres a favor de la escritura de "la experiencia humana"; y se revalúa la edificación de identidades singulares frente a la búsqueda de identidades nacionales o, lo que es lo mismo, se reivindican muchos de los rasgos asociados a la escritura de mujer en la primera mitad del siglo xx venezolano, por considerarse "actualizadores" de la narrativa nacional.

Si bien ni la escritura de mujeres venezolanas ni la recepción que recayó sobre ellas en las primeras décadas del siglo xx pueden ser unificadas, la tendencia a establecer la novela *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, como modelo de escritura para señoritas, la autorización libre al uso de formatos epistolares y diarísticos, así como la venia para experimentar en el género de poesía constituyen una pista importante para comprender que no solo las intelectuales del país apostaban por la narración en primera persona, la reconstrucción de los espacios privados y la verbalización de la intimidad, sino que, a la vez, el canon literario nacional exigía que así fuera.

Quizás lo más curioso a este respecto es que esta tendencia a la enunciación de lo privado muchas veces fue leída dentro del campo cultural como una forma de contención de las subjetivi-

dades nacientes y de sus expresiones. Y si bien en el caso de las autoescrituras[4] la carga ética de la intimidad tomaba un importante protagonismo, pocas veces, o quizás ninguna, los medios de comunicación asumieron como peligrosa la expresión de la afectividad humana. Por ello, no deja de ser interesante que, en este caso, Solana lo vincule a la renovación y a las posibilidades de universalizar el saber, pues esto constituiría otra piedra de tranca para la reconfiguración de la mujer intelectual que se sugería desde la plataforma del Estado en la década de los cincuenta.

Por eso mismo, la apuesta de algunos medios impresos estuvo más dirigida a victimizar y/o criminalizar a las intelectuales que a poner en tela de juicio –como ocurría en los años anteriores– las posibilidades de trascender que tenían sus escrituras. Por ejemplo, tan solo dos días después de que el diario *El Heraldo* editara el texto de Solana, Antonio Reyes (1950) publicaba, en la columna "Siluetas en relieve", un relato titulado: "El singular episodio de una antigua libertina". Ahí comenzaba narrando:

> Collette, [sic] tuvo dos aspectos perfectamente definidos: la "ingenua libertina", en primer término, y la encarnación de la "misericordia magnánima", cuando los años y las desilusiones hicieron presa en su atrayente hermosura. A ese respecto alguien que le conoció íntimamente escribe las frases

4 Esta categoría proviene del trabajo *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936-1948)*, donde se usa para comprender las escrituras de Elinor de Monteyro y Narcisa Bruzual. La definición de "autoescritura" podría ser resumida como: "estos guiños poco elaborados que –dentro de los documentos adscritos a la categoría de 'narrativa de ficción' por buena parte del siglo XX– supieron erigirse como representaciones alternativas del 'yo'. Anclajes para las identidades raras, portadoras y exponentes de todas sus inestabilidades y al mismo tiempo espacios para la construcción y legitimación de prácticas culturales no registradas por la intelectualidad masculina [o, sencillamente, central] de su país" (Suárez, 2009: 18). Como consecuencia del supuesto intimismo que determinaba estas expresiones, pocas veces recibieron alguna censura explícita de la crítica que, en un gesto claro de incomprensión, se limitaba a describir el camino correcto para acceder a la tradición regionalista.

> siguientes: "Aquella juventud de reiteradas galanterías, que en colaboración con Sileno Villy renovara por **Las Claudinas** el ciclo de **Las amistades peligrosas**, ocupó posteriormente con firme decoro literario y fina nobleza sentimental, uno de los primeros puestos del Olimpo francés" (…) Al cumplir los treinta y cinco años de edad, la famosa escritora repudió todos los pecados de la adolescencia. Se hizo excelente ama de casa y buscó en la tradición familiar el sedante oportuno para acallar viejos recordimientos [sic]. Su casa, su vieja casa de las fiestas epicureístas se hizo villa monástica (4).

Aunque, como se ha mencionado en otros momentos de esta investigación, el rescate de la historia era una práctica relativamente frecuente en la Venezuela de los cincuenta, la reconstrucción de una autora como Colette[5], en este marco subjetivo, resulta cuando menos altisonante. No se trata de la mención de una autora europea de fama relativa ni del establecimiento de un modelo conductual para las mujeres que integrarían el "nuevo

5 En su artículo "Colette, la escritura de los sentidos", Brigitte Leguen (2007) resume la existencia de esta autora de la siguiente manera: "Colette es una escritora del siglo XX, aunque educada en la Francia decimonónica (nace en 1873 y muere en 1954); su obra, difícil de clasificar, marcó la literatura francesa de un sello muy particular. Ha sido objeto de violentas críticas y de grandes elogios. Las críticas fueron dirigidas esencialmente hacia episodios de su vida que se consideraron en su momento como escandalosos. Sin embargo, recibió al final de su vida un reconocimiento unánime por parte de la sociedad y del mundo literario francés. Su obra completa está publicada en la prestigiosa colección de La Pléiade en cuatro tomos (los textos citados en este artículo proceden de esta misma edición). Todos los estudiosos de la obra de Colette coinciden en considerar que crea un estilo propio partiendo de una experiencia de vida singular completamente alejada de los movimientos feministas y de cualquier escuela o corriente literaria. Es probablemente esta actitud tan absolutamente libre e incluso libertaria la que pone tantos obstáculos a la primera etapa de su vida de escritora. Sin embargo importantes autores como Proust o Mauriac (sorprendentemente opuestos desde muy diversos puntos de vista) no dudaron en colocarla entre los grandes escritores de su tiempo" (179-180). Al margen de que Reyes obvie la tendencia a la bisexualidad de la autora, sus dos divorcios y su postura agnóstica, es evidente que hay una necesidad de adecuar la vida llamada por él "libertina" a la solidez de la producción discursiva de este sujeto. Por ello, el articulista le atribuye una lectura cristiana a una serie de acciones, llevadas a cabo por Sidonie Gabrielle Colette, que justificarían su aceptación por pares intelectuales como una individualidad respetable.

ideal nacional" –como bien pudo constituirlo, en el imaginario local, la figura de Teresa de la Parra–, sino de la representación de un constructo destemplado, en medio de una nueva fábula.

Este texto constituye un relato cuya finalidad principal es demostrar que la entronización de Colette como autora no se debía a su decisión de invadir el terreno de la alta cultura ni a su reafirmación como sujeto del deseo, sino –exclusivamente– a haber experimentado un proceso de redención. Una suerte de arrepentimiento que, por cierto, no registran como tal todas sus biografías y que Reyes atribuye a una ingenuidad inicial difícil de asociar con la construcciones discursivas –existentes en la década de los cincuenta y, más aún, después de la publicación de este texto– en torno a este personaje.

Más que negar la existencia de una genealogía de voces femeninas en Occidente o de descriminalizar la figura de la mujer de letras, en este texto se sugiere que las intelectuales reconocidas por sus pares existían desde varias décadas atrás, pero solían ser sujetos moralmente reprochables. Aquí se asegura que la única vía posible de reconocimiento que se encuentra disponible para las escritoras está en la renuncia a cualquier viso de autonomía y/o rebeldía descubierto en su conducta, con lo cual, las pretensiones de escribir llevadas a cabo por el sujeto femenino no podían ser entendidas como definitivas.

A primera vista, esta representación de la mujer escritora luce como imposible de conciliar con las miradas sobre la intelectualidad venezolana aparecidas en *El Heraldo* por esas mismas fechas. Reyes presenta un perfil del sujeto femenino reducido casi por completo a la construcción arquetípica tradicional; no obstante, hay un pequeño guiño que anuncia la apertura de esta concepción hacia nuevas valoraciones y es que Colette –al igual que podría ocurrir con sus sucesoras–, encarna diversas representaciones a la vez y, solo por ello, tiene la

oportunidad de pasear su identidad desde la prostitución hacia la virginidad y, de ahí, al sentimiento maternal sin solución de continuidad. Con este desplazamiento rompe el esencialismo que se le quería atribuir en un primer momento.

Es claro que esta movilidad no supone en sí misma la construcción de un espacio donde representar a la mujer intelectual como sujeto legítimo, portador de un discurso; sin embargo, la combinación de arquetipos genera una serie de ambigüedades que dejan como resultado la presencia de nuevas identidades. En algunos espacios como el diario *El Heraldo*, por ejemplo, esta aleación fue difícil de apreciar dado que, a partir del año 1952, se fue reduciendo considerablemente la representación de la mujer escritora en sus páginas. Pese a ello, en otras publicaciones de circulación nacional, como las revistas *Elite* y *Billiken*, o los diarios *El Nacional* y *El Universal,* se hace muy evidente.

Pocos años después de la edición de este artículo de Antonio Reyes, concretamente en noviembre de 1953, Marcela Hurley, la vicepresidenta de la Sociedad Panamericana de Chicago, visitó Venezuela y fue presentada en una reunión que organizó Panchita Soublette. La nota editorializada con que la revista *Elite* reseñaba el acontecimiento se titulaba "Reunión de Mujeres intelectuales", y en la misma se afirmaba:

> Según palabras de la misma doctora [Panchita Soublette], ella quiso reunir en charla cordial a "la mayor parte de las mujeres que han desarrollado alguna actividad intelectual en Venezuela" y por eso allí había periodistas, novelistas, poetas, representantes de la música y pintura, y mujeres pertenecientes a la docencia y a profesiones universitarias.
>
> Esta reunión de carácter social pero de significado cultural, repetimos, hizo recordar momentos gratos a la mujer: aquellos en que trataba de consolidar su posición en el mundo intelectual. La misma doctora Soublette tuvo destacada actuación en la Primera Conferencia pro Congreso de Mujeres que se efectuó en el Ateneo de Caracas en el año de 1940 (S/A, 2).

Al leer este fragmento se establece que –bien para el redactor de la nota, bien para Panchita Soublette, pues no queda del todo claro a quién pertenecen las palabras– "las intelectuales venezolanas" en su totalidad se reducían a un conjunto de personas, agrupable en una pequeña celebración casera. Con lo cual, no se le estaba asignando a este colectivo ni la trascendencia nacional ni la heterogeneidad ideológica de la que gozaban los hombres letrados. Aun así, esta suerte de crónica social deja al descubierto una nueva gama de significados en torno al perfil y al papel que desempeñaban las venezolanas letradas en los cincuenta. En principio –y a diferencia de lo que ocurría en el texto sobre Colette–, en este texto no hay ninguna evaluación moral de los individuos aludidos, sino, por el contrario, se intenta cargar de historia a las protagonistas de la nota. Esta particularidad supone un ligero acercamiento entre la construcción mediática de los y las intelectuales del país, pues se pone en evidencia que, desde hacía más de diez años, ya estaba diseñado un espacio civil y no heroico de cambios en la nación, donde convivían activistas masculinos y femeninos.

De la misma manera, se establece una distancia temporal entre la emergencia de los sujetos letrados y el panorama literario de su contemporaneidad; sin embargo, la insistencia sobre los alcances culturales del encuentro recuerda que, incluso, hasta entrado el siglo xx en América latina se definió la escritura y la lectura de los hombres como una actividad productiva, mientras que la relación de las mujeres con la literatura era más bien recreativa. Al respecto, basta con recordar las "veladas" literarias que se celebraban en el sur del continente, donde se reunían un grupo de lectoras y escritoras comunes –pues no se trataba de un acontecimiento académico ni del todo artístico– a leer poemas, cuentos y obras de teatro, para "cultivar el espíritu", al tiempo que los intelectuales masculinos se dedicaban a re-pensar la nación. Una división de las labores que emerge de manera residual en este texto cuando lo "social" y lo "cultural" se mezclan de forma indiscriminada.

Este resto, además, se torna sumamente interesante cuando, en el cierre del artículo, se vuelve a relacionar, y esta vez de forma mucho más explícita, la figura de la mujer letrada con el desarrollo nacional:

> Estas reuniones de ambiente constructivo, en las cuales se cruzan ideas, se fomentan propósitos de cultura, y llega al acercamiento entre una y otra actividad, deberían celebrarse con frecuencia. La doctora Soublette quiso que Trinita Casado se encontrara rodeada de sus compañeras de labor que tanto la aprecian, y que a su vez Marcela Hurley pudiera llevar a su país una impresión favorable, más o menos amplia, acerca de las condiciones en que se ha situado la mujer venezolana en la vida moderna (…)
>
> Panchita multiplicó sus atenciones para sus invitadas y para aquellas compañeras que habían acudido a su invitación en ratificación de una actividad que ha sido guiada por el anhelo de ser útil y de cooperar en la cultura de Venezuela (íd.).

Las últimas líneas de este fragmento demarcan un lugar interesante para la mujer ilustrada al interior de ese mapa subjetivo elaborado según el nuevo ideal nacional: ni Panchita Soublette ni ninguna de las asistentes a su reunión parecían destinadas a ocupar espacios de poder político, no eran varones fuertes ni estaban uniformadas[6]; no obstante, en el texto se les ubica como co-operadoras en la construcción de una identidad nacional o,

6 En *El perezjimenismo: génesis de las dictaduras desarrollistas*, Felícitas López Portillo (1986) resume del siguiente modo la situación a partir de la cual se ideó un sujeto modélico en la Venezuela de los cincuenta: "Durante estos años, además del ideal nacional, se hizo hincapié en la necesidad de que todos los venezolanos aprendieran y practicaran las virtudes castrenses, entre las que se contaban el respeto a la jerarquía, el orden, la eficiencia, la vida sana y ordenada, el afán de superación, el derecho de gobernar de los más aptos, cualidades que el jefe del Estado se esforzaba en personificar ante los ojos de los conciudadanos" (75). Pocos párrafos después, añade: "El gobierno contó con la bendición de la Iglesia –en una ocasión la Virgen de Coromoto, la máxima patrona del pueblo venezolano, y la del Valle pasearon por las calles de Caracas en tanques militares–. El Concejo Municipal las declaró 'visitantes insignes', mientras que el régimen las nombraba 'patronas de la Semana de la Patria'" (76). Es decir, en la medida en que el perfil de los varones estaba asociado al de la fortaleza física, la higiene y la jerarquización social, las mujeres debían apegarse al modelo maternal y contemplativo de las imágenes virginales. El texto aparecido en *Elite* demuestra entonces que las mujeres letradas –si bien eran trasladadas sin su consentimiento– podían colaborar en el proceso de conducción nacional.

lo que es lo mismo, se reconoce en ellas cierto capital simbólico que las autoriza a aportar algo –que puede ser conocimientos, acciones o visiones, eso no queda del todo claro– en la construcción de la "cultura venezolana".

También se establece que la mujer intelectual desea ser –y, por la existencia de esta nota se puede suponer que en ciertos círculos ya era– reconocida como "útil" a la sociedad, aun cuando estuviera desarrollando actividades aparentemente frívolas como la reunión con las amigas o la recepción de una persona conocida proveniente del extranjero. Es cierto, Soublette y sus compañeras se encuentran al interior del hogar, lo que podría explicar parcialmente por qué en este caso no se considera peligrosa la relación entre mujeres letradas, ni para ellas ni para la sociedad; sin embargo, la "productividad" de esta reunión nunca se pone en duda. Si esto es así, entonces, cabría preguntarse: ¿cómo se justifica la exclusión de la mujer de la vida política?, ¿cuál es la premisa que las apartaría del debate público?, ¿por qué, si para los cincuenta eran dueñas y emisoras de un enunciado, no eran consideradas dentro de las prácticas intersubjetivas diseñadas desde el Estado?

Ocurren varios movimientos interesantes a este respecto. Por ejemplo, dado que las exigencias propuestas por el orden del discurso no permitían la censura de "la mujer intelectual" como ente enunciador, hubo que limitar el contenido de sus enunciados. A partir de ello, las consideraciones críticas de las letradas venezolanas se dirigirán principalmente a revisar los pronunciamientos de sus contemporáneas, lo que, visto desde lejos, permitiría la comprensión de este colectivo como una intelectualidad alternativa.

Incluso en los casos excepcionales, como podría ser el de Lucila Palacios, Antonia Palacios o Carmen Clemente Travieso, cuando las mujeres abordaban crítica o ideológicamente las

expresiones de los escritores, solían cuidar que se tratara de textos lejanos geográfica o históricamente. Un movimiento que, si bien dejaba al descubierto la voluntad de excluir del diálogo contemporáneo a las voces femeninas, también constituía una constancia de existencia y un proceso de (auto)legitimación por parte de las intelectuales venezolanas. Bastaría con revisar algunas de las columnas escritas por narradoras o periodistas en la revista *Elite,* para calcular la distancia entre la representación y la autorrepresentación de este colectivo.

Por ejemplo, durante buena parte de la década de los cincuenta, Lucila Palacios mantuvo en *Elite* un espacio titulado "Libros nuevos", donde comentaba textos de autores extranjeros, como John Adsall; o de autoras venezolanas de su generación, como Jean Aristiguieta, Ana Mercedes Pérez, Ida Dos Santos y Ana María Rangel. Los pocos casos en los que su columna aludía a autores venezolanos contemporáneos, lo hacía desde su labor como antólogos, como ocurrió alguna vez con Pedro Elías Seijas, o bien de traductores, como fue el caso de José Nucete Sardi. Pese a esta aparente limitación del contenido discursivo, en estos artículos había una clara reafirmación de Palacios como intelectual, extensiva a las otras mujeres letradas cuya obra refería. El artículo aparecido el 9 de mayo de 1953 es muy ilustrativo al respecto, sobre todo cuando afirmaba:

> Hemos hablado de la sensibilidad de Ana Mercedes Pérez como poeta. Pero en ella el espíritu combativo se impone a veces. Lo encontramos en el umbral del libro. "Érase el Paraíso" es el canto de Eva. La mujer primitiva "vencida por tu brazo solitario el corazón herido". Es el primer momento del drama. Cuando ella muerde "el fruto maduro de tu valle, tu selva, tu montaña" y se repliega en sí misma, al amparo del varón "enardecido néctar" de su entraña. Esa Eva tiene un ascenso espiritual. Se desliga ante la servidumbre en el instante en que clama:

> Por el infante triste/ mordido por el hambre y la metralla/ y lo que ya no existe/ cuando el rencor estalla/ del hombre, solo un monstruo de batalla (1953a: 2).

Al margen del tono melodramático que acompaña los versos de Ana Mercedes Pérez, Lucila Palacios le asigna un perfil de mujer letrada muy distante de todas las visiones en torno a la intelectual venezolana que se han revisado hasta ahora. En primer lugar, la columnista no llama a Pérez "poetisa", sino "poeta", al tiempo que le atribuye "sensibilidad" y no emocionalidad, pasión o dramatismo. Es decir, la escritura poética de esta autora es representada como consecuencia de su formación literaria, lo que la acerca a los hombres de letras de la Venezuela de mediados de siglo.

En segundo término, la autora es calificada de "combativa". O, lo que es lo mismo, en el artículo se reconoce su capacidad para usar crítica y políticamente el lenguaje. Esto hace visible que la figura de Ana Mercedes Pérez[7] y su supuesta sumisión resultaban mucho menos agresivas que las de otras intelectuales como Jean Aristiguieta, Carmen Clemente Travieso o la misma Lucila Palacios. A pesar de ello, con este comentario, la columnista estaría poniendo en evidencia una posición extraña bajo la escritura de unos versos de amor, una propuesta que resultaba urgente desentrañar. Si la autora es "combativa", la pregunta acerca de "qué o qué cosa" combate definirá el resto del perfil de esta mujer.

7 La presencia de esta intelectual en la década de los cincuenta resulta sumamente útil para comprender la heterogeneidad ideológica y discursiva que marcaba la producción de las mujeres en esos años. A diferencia de Lucila Palacios, en su texto *La verdad inédita*, Ana Mercedes Pérez (1947) se muestra al servicio –y no como parte de– la llamada Revolución de octubre de 1945. La escritora reitera que su saber es consecuencia de la generosidad de los varones intelectuales que ha conocido. Resulta sumamente interesante que desde la centralidad que había adquirido Palacios para la década de los cincuenta dentro del campo cultural venezolano, reivindique la escritura de una mujer con esta posición política.

No parece ser casual que justo después de revelar este atributo, Palacios se adjudique a sí misma y le adjudique a Pérez la facultad de resemantizar algunos mitos occidentales. Eva, la mujer devaluada por saberse dueña de un cuerpo deseante, pasará a ser en este artículo un sujeto femenino liberado, cuya misión dentro del mundo será amparar a los desvalidos y evitar los enfrentamientos por el poder. Se tratará pues de una mujer-tipo absolutamente ajena a los perfiles identitarios construidos dentro del nuevo ideal nacional, pues este personaje no solo constituye la contraparte actitudinal de la imagen de la virgen, sino que también luchará en contra del *ethos* castrense que primaba por entonces en la simbología venezolana.

Esta visibilización de la mujer en la periferia del poder nacional, pero dispuesta a posicionarse ante el mismo, va a ser una constante dentro de estos ejercicios de (autor)representación publicados, tanto por Lucila Palacios, como por otras escritoras con un lugar semejante dentro del campo cultural. De hecho, este texto acerca de la escritura de Ana Mercedes Pérez bien pudiera entrar en diálogo con otra reseña aparecida en "libros nuevos" un año más tarde, el 18 de diciembre de 1954, a propósito de la escritura de Jean Aristiguieta[8]:

8 Al hablar de esta autora, en *El hilo de la voz*, Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin (2003) comentan: "Estudió Letras en la Universidad de Madrid. Su trabajo literario se inició a partir de 1941 con su colaboración en el diario *El Heraldo*, labor que seguía desempeñando para un número considerable de revistas y periódicos del país como la revista guayanesa *Alondras*, revista *Elite*, el diario *Últimas Noticias* y *El Diario de Occidente*, de Maracaibo. Desde 1949 fue directora de la revista mensual *Lírica Hispana*, junto a Conie Lobell (Consuelo López Bello), hasta 1968. Entre 1948 y 1949 se encargó de la sección literaria de la revista *Guardia Nacional*" (735-736). Con este breve resumen biográfico, queda claro que Aristiguieta encarnaba un sujeto social activo, con reconocimiento público por parte de sus pares intelectuales y, en consecuencia, con una plataforma discursiva desde donde enunciarse. No deja de ser curioso entonces que Lucila Palacios la mencione dentro de una columna que poco antes había dedicado a una poeta "combativa y sensual", llamada Ana Mercedes Pérez.

> Allí empezó el salto de fiebre de Jean Aristiguieta (…) Y de allí sobrevino la honda embriaguez que la ha mantenido en vela, en perpetua labor poética. "Alas en el viento" es como el primer vuelo en ensayo de su numen. Después viene "Tránsito y Vigilia" y "Memoria Floral en VII Cantos por el alma de Teresa de la Parra" (…) Ella ha ido nutriendo su poesía con su propia esencia y en el discurrir de sus viajes. La influencia de sus versos. Ha buscado la fuente de su inspiración en Grecia, de frase alada, de blanca veste. Mas consecuente consigo misma y con su origen americano en su palabra estalla el grito en color del paraje nativo. "Paisajes Venezolanos" es la ratificación de la verdad poética de Jean, frente al cielo y el mar, la cumbre y la llanura. "Vital de Fábula" refleja esa misma situación espiritual que la llevó a dibujar la tierra de Venezuela, con matices variados de su pluma (Palacios, 1954b: 6).

Si se contrastan estas afirmaciones con la construcción de la mujer intelectual que había perfilado Palacios al hablar de Ana Mercedes Pérez, surgen dos divergencias fundamentales e iluminadoras. En principio, Aristiguieta es presentada como un sujeto del saber, que –desde su centralidad– está facultado para establecer "verdades" y no solo para responderlas. Esta habilidad, además, no proviene de una formación académica rigurosa ni tan siquiera del contacto con otros sujetos del conocimiento, sino de una experiencia directa entre la mujer letrada y la naturaleza.

En segundo término, esta particularidad le otorga a Aristiguieta otras habilidades, por ejemplo, la de visitar territorios geográficos distantes para, posteriormente, transformarlos en discurso o bien la de diseñar una alternativa de territorio nacional con voz de mujer. En otras palabras, por medio de este texto, Palacios señala cómo y dónde Aristiguieta burla el orden del discurso. Muestra cómo la poeta, empleando un aparente "lenguaje femenino" –o, lo que es lo mismo, simulando hablar desde la emocionalidad–, propone una organización del país sin cimientos racionales, académicos ni épicos.

De aquí se desprende, además, que la tarea de edificar una nación no estaba restringida a los varones letrados, sino que bien podía ser realizada desde la observación afectiva. La mujer poeta se perfilará, según Palacios, como un individuo capacitado para pensar tópicos fundamentales en la Venezuela de los cincuenta –como las identidades nacionales y regionales, la potencial modernidad del país, las políticas culturales y el marcaje genéricosexual de las prácticas ciudadanas– y, con ello, desvincular al Estado de su propia configuración social y cultural. Basta con leer algunos de estos poemas de Jean Aristiguieta, referidos por Lucila Palacios, para notar los matices de este gesto.

El domingo 21 de mayo de 1950, en el diario *El Heraldo*, precisamente, se había publicado el poema "Canto de fuego a Venezuela", entre cuyos versos se encontraba:

> Me gusta la indecible fantasía/ De tus aguas con oros y corales/ Me gustas Venezuela con tu impulso/ Solitario a la orilla del silencio/ Cuando tantos te mandan te envilecen/ Tú regalas orquídeas y esmeraldas/ Regalas los fulgores del Yuruvari/ Y ofreces el petróleo con sus torres/ Que el pueblo lo recibe mansamente/ Venezuela de cobre y batalá (…)
>
> Venezuela es de todas flor de flores/ ¡Bella entraña de angustia apasionada!/ Venezuela recibe inmigraciones/ Y me tiembla de esencia el corazón/ Al decir simplemente "ella es la vida"/ Venezuela con peces en las manos/ Con pétalos con peces en las manos (14).

Sin duda, es fácil reconocer residuos melodramáticos dentro de estos versos: cierto tono maniqueo, imágenes estereotipadas, encuentros idealizados, la representación del amor-pasión del territorio de nacimiento y la exaltación afectiva del aspecto físico –en este caso geográfico– del protagonista. Con lo cual, a primera vista, la escritura de Jean Aristiguieta no tendría por qué comprenderse como un gesto invasivo; no obstante, esta forma permite cierta frontalidad en los comentarios elaborados por la autora que consiguen ubicarla en un territorio ciudadano de enunciación.

En primer lugar, hay una crítica abierta hacia "tantos [que] mandan" y "envilecen" el territorio nacional, lo que podría asumirse como una incursión del sujeto femenino en la organización política del país. En segundo término, se les da visibilidad a los "inmigrantes" a quienes, lejos de construírseles como peligrosos, se les describe amigablemente, en una oscilación que hace de Aristiguieta una individualidad legitimadora –y, como consecuencia de ello, central– a ojos de la intelectualidad venezolana. Por último, en una irrupción dentro del plano social, se mencionan algunos recursos naturales "ofrecidos" por el país, lo que forzaría a pensar que las riquezas nacionales no pertenecen a la clase dirigente, sino a todos los habitantes de la nación.

Entonces, al hablar de las "intelectuales venezolanas" en los cincuenta, se estaría hablando de una subjetividad sumamente ambigua, pero que ya se había apropiado de la autoridad necesaria para opinar acerca de su entorno inmediato. Una intelectualidad que, además, va a ser convertida en un agente histórico en diversos espacios de enunciación. La misma Lucila Palacios, por ejemplo, se encargará de atribuirles densidad temporal a las mujeres intelectuales en textos de ficción como *Los buzos* (1937) o *Tres palabras y una mujer* (1944). De igual forma, la periodista Carmen Clemente Travieso inscribirá en sus textos ciertos perfiles del sujeto femenino letrado del siglo XIX. Estos movimientos desembocarán en la construcción de nuevas genealogías.

Aunque hay muchos ejemplos al respecto, es necesario citar uno de los artículos que mejor ilustra este procedimiento, aparecido en la revista *Elite* el 19 de diciembre de 1953. Llevaba por título "Teresa Carreño a través de sus anécdotas" y, en el mismo, Clemente Travieso (1953) relataba:

> Una mañana Teresita tocaba con Anton Rubinstein, el genio del piano. Ensayaban en su propia casa. Rubinstein le hacía algunas indicaciones, hasta que llegó el momento en que estalló su mal genio.

–"Usted debe tocarlo lo mismo que yo lo toco", le dijo con voz autoritaria.

–"¿Y por qué debo tocarlo como usted lo toca?", lo interrumpió Teresita. Rubinstein dando un golpe contestó:

–"¡Yo soy Rubinstein!"

Teresita, imitando su mismo gesto un poco irónicamente, contestó:

–"¡Y yo soy Carreño!" (48).

Esta breve anécdota señala la existencia previa y permanente dentro de la historia de Venezuela de una gama de elementos identificables en la mujer intelectual construida por Lucila Palacios. Rasgos como la reivindicación de la diferencia, la construcción de una identidad en un territorio independiente a la de los intelectuales orgánicos, la réplica, el saberse sujetos del conocimiento o la presencia de ese péndulo que lleva a las mujeres letradas de emplear nombres en diminutivo a ejercer la autoridad, ayudan a detectar un diálogo entre la pianista de finales del siglo XIX y las escritoras de mediados del siglo XX.

Se trata pues de la construcción de una mujer intelectual desde una lógica sustitucionalista, que permite identificar la experiencia de Teresa Carreño como un caso paradigmático entre las subjetividades femeninas que poblaban la nación. Paradójicamente, este sustitucionalismo pareciera ir dirigido a la interacción, es decir, a la puesta en escena de las diferencias entre los sujetos letrados venezolanos y, por extensión, de las divergencias definidoras de sus proyectos nacionales. Por ello, si bien se busca establecer un patrón conductual para las mujeres intelectuales en los textos de Palacios y Clemente Travieso, en estas construcciones también subyace la negociación de una serie de preceptos políticos e, incluso en ocasiones, morales.

La recuperación de Teresa Carreño desde la oralidad, por otra parte, permite situar su irreverencia en dos planos pues, de algún modo, Carmen Clemente Travieso (1953) –rompiendo

con el esquematismo que se evidenció en la construcción de las venezolanas en la publicidad– estaría diseñando a la mujer intelectual que "debía llegar a ser en el futuro" a partir del perfil que la memoria colectiva señalaba que "había sido en el pasado". Curiosamente, el futuro de Teresita se ha convertido en el presente de Carmen, lo que le permite a esta intelectual –a la par de Jean Aristiguieta, Ana Mercedes Pérez o la misma Lucila Palacios– erigir su "yo" como el *telos* de la intelectual venezolana.

En este mismo artículo se reafirma la postura en dos anécdotas tituladas "¡No moriremos!" y "Yo soy una mujer":

> ¡No moriremos!:
>
> En una oportunidad escribió a su amiga Carrie Keating: "Usted es trabajadora con exceso. Usted y yo hemos hecho de lo elemental lo que nunca muere ¡Y no moriremos!"
>
> Yo soy una mujer:
>
> En cierta oportunidad en que tocaba un concierto en beneficio de los huérfanos y viudas de la guerra franco prusiana, un soldado se le acercó para decirle que "Su Excelencia" von Bülow le pedía fuera a su palco para felicitarla y darle las gracias. Teresa se irguió para contestar: "Diga usted a Su Excelencia que no tiene por qué darme las gracias. Yo he dado este concierto en honor a los soldados, y que si me quiere felicitar que venga a mí, porque yo soy una mujer" (50).

En estos breves párrafos se pueden leer al menos dos procesos de reafirmación atribuidos a Teresa Carreño, cuya universalización resulta muy útil para arraigar la identidad de las intelectuales venezolanas de mediados del siglo XX. En primer lugar, la pianista construida por Carmen Clemente Travieso asegura su propia trascendencia en un gesto que acaba por instituirla como paradigma conductual para las mujeres letradas de las generaciones posteriores. La inmortalidad del personaje es decretada por su propia autoridad, lo que la convierte en irrefutable.

Esta representación, además, da pie a una doble lectura pues, por una parte, devela cuáles son los mecanismos para generar el sustitucionalismo antes mencionado y, por la otra, pone al alcance de las mujeres de los años cincuenta esta gama de herramientas: ¿acaso no podrían las contemporáneas a Carmen Clemente Travieso "trabajar en exceso", "resignificar lo elemental" y, una vez que lo han conseguido, decretar su propia inmortalidad? ¿Acaso no podrían, como lo hacen Carreño y Keating, pensarse como una generación y, a partir de ello, establecer vínculos públicos inmodificables?

A este gesto le sigue un uso político de los roles de género, pues el hecho simple de "ser mujer" autoriza a este sujeto a posicionarse frente al poder político. Surgen entonces nuevas dudas: ¿dónde fija esta Teresa Carreño los límites de la feminidad?, ¿por qué se dice mujer aun cuando ella constituye un sujeto inmortal, trascendente, con discurso propio y sensibilidad política?, ¿en qué consiste este rasgo de identidad si no deviene en sumisión, sino a la rebeldía frente a Von Bülow?, ¿por qué es mujer si, en lugar de socorrer a los soldados que estuvieron involucrados en la guerra, se encarga de homenajearlos empleando una práctica propia de la alta cultura?

Definitivamente, en este texto el significante "mujer" se muestra desplazado, pero lo que resulta más interesante a este respecto es que para la articulista esta movilización del vocablo se había producido varias décadas antes de la publicación del texto. Es decir, para Carmen Clemente Travieso, ser una "mujer intelectual" en Venezuela, desde los últimos años del siglo XIX, ya no estaba asociado a la obediencia, la participación en enfrentamientos bélicos ni a la sumisión frente al Estado, sino que consistía en circular por una vía paralela para la definición y la comprensión del país.

Esta visión también puede ser apreciada en publicaciones como la revista *Billiken* o los diarios *El Nacional* y *El Universal*, donde, si bien no aparecen con la misma contundencia que en las autorrepresentaciones publicadas por Palacios y Travieso, se muestran de forma encubierta en reseñas de libros y de eventos culturales. La construcción que se hace en estos medios de la mujer letrada de la década de los cincuenta se enfrenta a la existencia de un territorio de enunciación exclusivo para estas identidades, a lo largo de toda la historia nacional, con lo cual, no pueden evitar la reafirmación de su existencia.

Un artículo que ejemplifica bien este contrapunto lo firmaba el dramaturgo venezolano Anán Salas (1956), en la revista *Billiken*, durante el mes de febrero de 1956. El texto llevaba por título "Desigualdad e igualdad de ambos sexos" y en su interior se afirmaba:

> La mujer, al fin, ha decidido independizarse, hacerse, o ser igual al hombre. El contagio no deja dudas.
>
> No sé por qué[,] al hablar de emancipación de la mujer, me viene al pensamiento las palabras del Libertador cuando refiriéndose a la libertad ganada por la Guerra de Independencia exclamaba: "Me avergüenza decirlo, pero la libertad es lo único que hemos logrado a costa de las demás virtudes". La típica mujer, llamada moderna[,] ha perdido sus encantos femeninos: dulzura, buenas maneras, delicadezas, romanticismo, candor…
>
> No son propiamente mujeres, tampoco son hombres ¿Qué son? ¡Caricaturas de hombres! (S/N).

Perceptiblemente, dentro de este discurso, las movilizaciones subjetivas expuestas por las intelectuales venezolanas en su autorrepresentación están siendo reconocidas. Se habla de un deseo de independencia y autonomía que autoras como Palacios y Clemente Travieso, por solo referir algunos nombres, atribuyen a las productoras de discurso inscritas en su genealogía. Pese a ello, Salas añade una evaluación moral muy

ilustrativa, sobre todo porque emplea, como referente subjetivo para la prescripción, la figura del –hasta entonces único fundador del país– Libertador Simón Bolívar. Así pues, deponer una serie de virtudes a favor de la libertad solo es bueno cuando se trata de "libertad nacional", no individual, con lo cual, las mujeres que aplican esta máxima a su singularidad dejan de ser deseables.

Aunque lo parezca, esta condena no supone una exclusión de la pensadora venezolana del proyecto desarrollista, sino, por el contrario, la admisión de que ahí está y el varón intelectual no puede hacer nada por evitarlo. ¿A quién si no se le llama "mujer moderna"? o, mejor aún, ¿por qué se habla de una "modernidad típica" en las mujeres si la inclusión del sujeto femenino en el progreso nacional era un acto de reciente data? La solución a esta paradoja que presenta el articulista consiste, sencillamente, en fijar el significado del término mujer en un constructo social con funciones específicas.

Los rasgos fundamentales demandados son: "dulzura, buenas maneras, delicadezas, romanticismo, candor", elementos que entran en conflicto directo con aquellos exigidos –en el periódico *El Heraldo,* o bien por medio de textos como el de Rafael Clemente Arráiz– al intelectual venezolano en la década de los cincuenta. En la misma medida en que se exigía a los varones letrados el desapego a la ideología y a la subjetividad, a las mujeres se les solicitaba que cargaran emocionalmente su discurso para salvaguardar los espacios de participación de una y otra intelectualidad. Este debate permite comprender la emergencia de ejercicios como los de Jean Aristiguieta, donde se construía un territorio nacional enmarcado en una formalidad saturada de afecto.

Este proceso de negociación entre el candor, la dulzura y la emocionalidad demandados a las mujeres y el discurso dis-

cordante que ellas elaboraban a partir de su visión autonómica de la realidad social será otro de los hilos conductores de la representación de las intelectuales venezolanas en la prensa. Por ejemplo, en buena parte de las publicaciones periódicas venezolanas, entre 1952 y 1958, se inscribieron permanentemente –empleando notas firmadas por connotados intelectuales o incluso algunos textos editorializados– una serie de mujeres que, conservando las exigencias que les permitían adscribirse a la categoría de género, elaboraban sus propias plataformas discursivas. Entidades que conseguían dialogar con las restricciones y, a la vez, dejar sentada su presencia.

Este fenómeno se puede ilustrar con la cobertura mediática que se le dio al premio "Arístides Rojas" durante la década de los cincuenta. Un tránsito que muestra cómo la negociación de identidades de las mujeres intelectuales fue dando paso, progresivamente, a la legitimación y, paradójicamente, a la consolidación de la heterogeneidad. En principio, en el número 126 de *El Heraldo*, se refería el triunfo de Lucila Palacios. En una reseña sin autor, se afirmaba:

> La notable escritora venezolana Lucila Palacios acaba de obtener, en difícil lid, el Premio Único del Certamen de Novela "Arístides Rojas" que patrocina en forma laudable Anita Boulton de Phelps, la obra con que ganó Lucila Palacios el referido galardón se titula "El Corcel de las crines Alba" [sic], novela de ambiente margariteño.
>
> El sentido de justicia en el dictamen del jurado que conoció de los trabajos concurrentes al Certamen, [sic] pónese de manifiesto cuando la autora, Lucila Palacios[,] ni firmó con su nombre propio, ni con su conocidísimo pseudónimo ni siquiera con sus iniciales (S/A, 1950: 1).

Resulta sumamente interesante que el autor de esta nota asuma como punto de partida de la misma, el honor de la escritora. El texto no comienza con un panorama de las publicaciones de Palacios –aunque sí se esbozará a lo largo del artículo– ni con comentarios acerca de su labor discursiva, sino refrendando

el carácter "notable" de la mujer y la "buena lid" que origina sus triunfos. Sin duda, estas aseveraciones producen en el lector la sensación de estar ante un acto de defensa, más que de enunciación; por ello, surge la intriga en torno al "original" que desencadenó la diferencia:

¿Quién había dudado de la notabilidad de esta mujer intelectual para mayo de 1950?, ¿por qué y, sobre todo, cómo Palacios gozaría de la capacidad para obtener un reconocimiento por una vía que no supusiera "la buena lid"?, ¿por qué las novelas de esta autora necesitarían ayuda para conseguir algún reconocimiento? Indudablemente, el galardón en sí mismo supone un acto de ruptura del canon que –al igual que ocurría con las notas introductorias de los textos escritos por mujeres, donde las autoras se disculpaban por haber publicado su obra– demanda una explicación proveniente del campo intelectual.

Luego, hay una referencia al nombre de la autora que resulta sumamente interesante. ¿Por qué el nombre –y no solo la escritura– de Lucila Palacios podría desviar la decisión de un jurado evaluador?, ¿por qué el uso de su pseudónimo –o, incluso, de ese nombre que no empleaba ni siquiera en su actividad política– le atribuía una nueva dimensión a su escritura? Estas insinuaciones permiten comprender la subjetividad aquí referida desde la categoría de autor, pues no solo cuenta con una gama de expresiones a partir de las cuales sus palabras adquieren sentido nuevo, sino que –además– su nombre ya ha dejado de ser un simple designador, para pasar a ser también un descriptor.

Es decir, para el momento en que obtiene el premio "Arístides Rojas", la combinación de los nombres "Lucila Palacios" no constituía solo la forma como la venezolana Mercedes Carvajal de Arocha había elegido llamarse, sino que también significaba: "la autora de 'Trozos de vida', 'Tres palabras y una mujer', 'Los Buzos', amén de otros trabajos en el campo del drama", "una

gran novelista" (íd.) o, incluso, una destacada novelista y cuentista. Este hecho revela que, en los años cincuenta, en Venezuela existía al menos una mujer intelectual con el capital simbólico suficiente como para que el nexo de designación que sostenía con su pseudónimo no fuera modificable.

En otras palabras, aunque Palacios fuese cuestionada moralmente –es decir, aún si se demostraba que no era notable o que no había ganado el premio en buena lid–, su primera escritura conservaría los rasgos tradicionales que le habían otorgado reconocimiento. Por ello, su nombre propio seguiría funcionando como un aglutinador de textos con la habilidad de conectar sus escrituras –entre sí y con las de sus contemporáneas– y darles un nuevo sentido. Al tiempo que podría determinar la posición de lectura desde la que serán recibidos sus enunciados.

Es pertinente recordar que no solo en esta oportunidad las menciones a un triunfo literario permitieron la entronización de una intelectual venezolana. Siete años después de que lo obtuviera Lucila Palacios, en febrero de 1957, se publicó una nota también editorializada en la revista *Billiken.* La misma llevaba por nombre "Premio de novela Arístides Rojas entregado a Gloria Stolk". En su interior, se exponía literalmente:

> Mueve a reflexiones este certamen tanto por la intención que priva en su sostenimiento como porque en realidad se ha estimulado en Venezuela el cultivo del difícil género de la novela.
>
> Por otra parte, ha sido una mujer de generosa trayectoria social y humana, como Anita Boulton de Phelps quien instituyó el Premio, expresando así, no solamente su amor a las Letras y a la Cultura sino igualmente su espíritu verdaderamente altruista (…) El Premio de Novela "Arístides Rojas" se ha constituido, por derecho propio en una bella institución literaria que la intelectualidad patria debe agradecer sinceramente a la señora Phelps.
>
> Por lo que atañe a Gloria Stolk, el triunfo que acaba de discernirle un jurado justo y exigente, significa una reafirmación de sus elevadas cuali-

dades intelectuales y la posesión de grandes recursos para el cultivo del género de la novela (S/N).

El contrapunto de las dos mujeres letradas aquí representadas muestra cómo coexistían en la Venezuela de los cincuenta, cuando menos, dos formas de ser intelectual. Por un lado se encontraba la saga –donde ahora se incluía la figura de Gloria Stolk[9]– erigida por la autorrepresentación de las escritoras en/de la modernidad. Paralelamente, con figuras como Anita Boulton de Phelps, se encarnaba el modelo conductual diseñado desde las visiones a favor del proyecto político dominante. Se trata de al menos dos imágenes asociadas a las intelectuales venezolanas en los cincuenta, quienes –como dice Raquel Rivas Rojas (2005)– hacían uso "de la gran pluralidad de formas de ingreso al espacio público que estaban disponibles debido a la amplia-

9 La figura de esta escritora encarna, en muchos casos, las posibilidades de centralizar su discurso y su afán de circular por los bordes del proyecto nacional. En su artículo "La narrativa de Gloria Stolk: Cambio cultural y función del intelectual femenino en tiempos de dictadura", Raquel Rivas Rojas (2005) indica: "En principio hay que decir que la figura de Gloria Stolk (1918-1979) no calza en la imagen habitual de la escritora renuente e indecisa que representaría una Teresa de la Parra. Stolk estudió Letras en la Universidad de París y en el Smith College de los Estados Unidos. Colaboró a lo largo de su vida en importantes revistas y periódicos, y publicó una columna en *El Nacional*, bajo el pseudónimo de Marisancha Roldán, hasta el mismo mes de su suicidio en 1979. Fue embajadora de Venezuela en República Dominicana por tres años y se le concedió un sillón como individuo de número de la Academia de la Lengua el 9 de julio de 1964. Escribió dos libros de poemas, tres libros de cuentos, cuatro novelas, un libro de crítica literaria (que recoge artículos y reseñas de prensa), dos manuales de belleza y buenos modales y cuatro libros de divulgación que incluyen biografías, reseñas históricas y leyendas populares. Sus novelas fueron traducidas al francés y al inglés. Aunque su mayor producción se concentró en los años sesenta, sus textos iniciales –escritos a partir de 1950– dan cuenta ya de un proyecto estético fundado en la posibilidad de construir fábulas de centralidad para el sujeto femenino, que se vuelven relatos de una liberación individual restringida por el imperio de los sentimientos" (160). Una biografía que revela una tensión permanente entre la formación intelectual ortodoxa y la necesidad de asumirse como individualidad femenina dentro de un mapa de subjetividades cargado de restricciones.

ción del campo cultural por el auge de la radio, el cine local y la televisión" (161).

Resulta cuando menos curioso que Anita Boulton de Phelps, una mujer conocida por su identidad relacional y por su extensión en el plano social de las labores domésticas –o, lo que es lo mismo, una figura femenina definida como buena esposa, caritativa, protectora y maternal– sea construida en este caso como la autoridad que legitima la escritura de Stolk. Ciertamente, esta propuesta confiere mayor poder simbólico a la "señora de sociedad" que a la mujer escritora; sin embargo, también devela la admisión de un constructo por parte del otro y, como consecuencia de ello, con este texto se certifica que ninguna de las dos identidades necesita de la desaparición de la otra para sobrevivir en el territorio nacional.

Adicionalmente, para legitimar la figura de Anita Boulton de Phelps, el autor del texto califica su labor promotora de "amorosa", "bella" y "altruista", lo que equivale a decir que para presentar un tejido verosímil en torno a la mujer letrada deseable, fue necesario acercar las actividades ejecutadas por este constructo al perfil "no moderno" caracterizado en ciertas representaciones como la de Anán Salas; no obstante, el capital simbólico que se le reconoce a la escritora –incluso en la reseña que aquí nos ocupa– había logrado una incursión en el campo cultural del país que impedía la lectura de sus actividades como "cosas de mujeres".

Para constatarlo basta con pensar en que el premio "Arístides Rojas", si bien laudó la escritura de narradoras como Gloria Stolk y Lucila Palacios, también sirvió para reconocer y canonizar textos de Miguel Otero Silva, Ramón Díaz Sánchez o Arturo Uslar Pietri; por tanto, es posible afirmar que este premio resultó útil para darle luminosidad a la escritura de varones intelectuales que, aún en el siglo XXI, siguen siendo materia obligada dentro

de los programas oficiales de literatura venezolana. Aparecen entonces nuevas inestabilidades frente a la tensión: ¿la belleza y el amor de las promotoras culturales eran herramientas suficientes para edificar un canon literario?, ¿ser "mujer" a carta cabal impedía el establecimiento de normas en el funcionamiento del campo intelectual del país?, ¿eran exactas las apreciaciones que tildaban de "altruista" la labor de organizar un premio literario?

Como se evidencia en este panorama, tanto la imagen como la labor de la mujer letrada en la década de los cincuenta resultaban construcciones sumamente complejas. En el perfil de la intelectual venezolana coexistían labores y lecturas que a ratos eran reconocidas en los medios de comunicación social y a ratos eran cuestionadas. Un elemento que vale la pena destacar a este respecto está asociado con la peligrosa cercanía entre hombres y mujeres de letras que, ya desde los años treinta del siglo xx, parecía inevitable dentro del campo intelectual. En busca de esta delimitación de espacios, precisamente, se genera la pugna entre representación y autorrepresentación aquí descrita.

Un enfrentamiento que se trasluce en y, a la vez, da pie a diversos procesos de negociación de la identidad contenidos en las dos escrituras que componen el corpus. Por eso, surge la inquietud de leer el proceso de autoinscripción en el pasado que llevan a cabo Cristina Ferrero y Conny Méndez a partir de la panorámica de esta tensión. Revisar *Memorias de una loca* y *Memorias disparatadas* pensando en la doble necesidad de autodesignarse y satisfacer las expectativas del campo cultural dirigidas a los pronunciamientos de estas autoras, para dar cuenta de las nuevas configuraciones de la mujer intelectual propuestas como pasado, presente y futuro en estas obras.

CAPÍTULO IV

El primer perno: subjetividades femeninas y problemas de identidad

> *Memoria-identidad; mujer guardiana del recuerdo; feminismo y conquista de la memoria: estamos en el corazón del problema. Todo gira alrededor del primer perno: memoria-identidad, pero se le han añadido objetos y sujetos precisos: mujeres y feminismo.*
>
> Annarita Buttafuoco, "Historia y memoria de sí: Feminismo e investigación histórica en Italia"

Una de las recurrencias temáticas que permite pensar estas dos obras como parte de una genealogía está en el proceso de representación del sujeto femenino. Un procedimiento mediante el cual se deja clara la existencia de la mujer intelectual en el imaginario venezolano, la diversidad y heterogeneidad de funciones y discursos asociados a las mujeres a mediados del siglo XX y la capacidad de estos personajes para dialogar, cuando no debatir, con el poder y proponer modelos temporales, espaciales e históricos alternativos. Por ejemplo, en la obra de Conny Méndez, *Memorias de una loca,* una vez concluidos los prólogos, se inicia la presentación física del personaje central quien, como ya se mencionó antes, constituye una ficcionalización de la escritora. Al conocer la fisonomía que Méndez (1955) se adjudica,

esta descripción se convierte en otro signo fundamental para la lectura:

> Yo era una niñita muy insignificante. Raquítica, orejona, con los ojos que me tragaban la cara y la boca en acento circunflejo. Me hacía pipí en la cama y en las pantaletas. Mis hermanos me llamaban "Refojedionda" (…) Por todo aquel vecindario no había niñas de mi edad, pero pronto descubrí que eso no era una desventaja. Me enseñó a sacar partido de mi imaginación. Apenas aprendí a hablar establecí una rutina que llegó a hacerse un hecho muy natural en casa: Yo conversaba con las matas.
>
> Cuando me ponía majadera y fastidiosa cualquiera de los "grandes" solucionaba todo diciéndome:
>
> –Vaya a conversar con las matas, y yo no me lo dejaba repetir (11-12).

Si se hurga en la imagen de la "artista escénica" creada por la prensa venezolana en el perezjimenismo, el sarcasmo que acompaña esta descripción se hace irrefutable. Conny Méndez no es cautivadora ni tierna, tampoco cumple con las exigencias de higiene formuladas por el apartado publicitario de los cincuenta. De hecho, solo es capaz de establecer relaciones de paridad con objetos inanimados como las plantas, pero lo más interesante a este respecto ocurre cuando los "grandes", es decir, los personajes que en teoría deberían estar encargados de regular su conducta, tienen la posibilidad de modelarla, pero renuncian a esa opción y refuerzan las decisiones individuales de la individualidad femenina.

Otro rasgo de personalidad interesante se devela al estudiar el origen de la rareza. Este personaje no se convierte en una "Refojedionda que habla con las plantas" por rebeldía ante una ley que, como ya se comentó, no llega a instituirse en su entorno, sino por un estado de soledad no elegido. Curiosamente, en la tradición occidental el encierro y el aislamiento fueron asumidos muchas veces como el origen de la escritura, es decir, como el territorio generador de apéndices de la alta cultura; no obstan-

te, en este caso, la intimidad desata el habla, la búsqueda de una forma de expresión no codificada desde el poder.

Tal vez lo más llamativo es que se está hablando de la única representación estereotípica que Méndez echa por tierra. Si se tiene en cuenta que, en el imaginario decimonónico latinoamericano, la enfermedad-fragilidad de la mujer fue, en muchos casos, entendida como el origen de su belleza, entonces resultaba explicable que las mujeres exaltaran su debilidad y que el entorno le aportara cierto carácter decorativo y, eventualmente, deseable a la misma. Pese a ello, quienes rodean a Conchita no intentan embellecer su cuerpo ni tratan de curar su desequilibrio, sino que fungen como simples espectadores del desarrollo de esta subjetividad, hasta el punto que la voz narrativa afirma: "No es que yo considere que mi aspecto haya cambiado mucho, pero ahora siquiera hay el recurso del lápiz de labio" (11).

En ese marcaje de la presencia contemporánea, además, emerge un esfuerzo evidente de singularización. Conny no solo será la única "niña" de la familia, sino que en el colectivo de mujeres venezolanas también se distinguirá como una individualidad excéntrica, aunque ello se atenúe al momento de temporalizar los juicios hacia las mujeres. Es decir, en esta obra, cada valor asociado a la feminidad vive durante un período de tiempo específico. Los juicios emitidos sobre la conducta de los diversos personajes aquí dibujados, con el paso del tiempo, también van a adquirir nuevas dimensiones. Por ello, este registro de la experiencia va a ser, a la vez, el establecimiento de una nueva propuesta ética, hecho que se va a hacer particularmente visible al momento de construir a "la prima Merceditas":

> A pesar de que yo soy la "Loca" de este relato, mi prima Merceditas me privó del honor durante muchos años (…) Merceditas ha debido nacer ahora y no en aquel entonces. Su tipo de genio estaba completamente desperdiciado, sin duda alguna, pues aún no se había descubierto el psicoanálisis

> ni la psiquiatría, y no había quien apreciara el hecho de que Merceditas carecía de toda forma de inhibición. El reporte clínico de Merceditas hecho en 1954 hubiera sido presentado más o menos en los siguientes términos: "Niña absolutamente normal. Único caso en Venezuela. Totalmente libre de complejos, represiones, frustraciones ni [sic] temores" (17-18).

En la presentación de este personaje confluyen una serie de peculiaridades que, de forma más o menos explícita, se van a acentuar en el discurso. En primer lugar, la voz autoral admite que su lugar de "locura" se debe al momento histórico en que habita y no a una condición innata. Es decir, así como ella es "la loca del relato", su prima lo fue durante otro período, con lo cual se establece que la locura, además de una forma de enunciación, constituye un modelo de recepción, marcado principalmente por la subjetividad y la experiencia de quien la ve en el otro. La locura será entonces un producto de la centralidad del pensamiento.

Por ello, la prima Merceditas, quien "deja de ser loca" en un momento determinado y cede su espacio a Conny, no debe sufrir cambios para sanar, sino que, por el contrario, espera pacientemente a que el orden del discurso se modifique. Así pues, la alteración no se produce ni en el objeto enunciado ni en el sujeto enunciador, pues no se trata ni de reforzar la masculinización o domesticación de Merceditas, ni del acatamiento de las normas de censura, sino que se percibe en el entorno. Se trata de una transformación imaginaria indetenible, más allá de los esfuerzos que quiera realizar el Estado para pararla.

Indubitablemente, los cambios políticos acaecidos en los años treinta y cuarenta del siglo XX no son mostrados por la voz narrativa como desencadenantes de nostalgia; de hecho, no hay referencia alguna a la "esperanza" en el proceso de rememoración. Sin embargo, las modificaciones de las circunstancias de enunciación perviven en el relato de *Memorias de una loca* a manera de resultados, en tanto el "yo" que habla no solo tiene la facultad

de apropiarse de la palabra escrita, sino que además concentra el poder social suficiente para, de forma más o menos indirecta, según el caso, distinguir y proponer criterios de normalidad.

Esto le permite capitalizar la polarización de los sujetos femeninos en públicos/privados, villanos/heroicos y perversos/virtuosos tan frecuentemente representada en los medios impresos venezolanos editados en la década de los cincuenta. Por ejemplo, cuando se construye a Yuye, la hermana de la protagonista, se acusa el movimiento de reinserción de la mujer en una estructura conductual remota y presumiblemente deseable para los medios oficiales del perezjimenismo. Conny trascenderá estos límites pues, como ella había nacido "un abismo" antes, tiene la opción de escapar de los ejercicios coercitivos que le habían dado a su hermana corporalidad y estructura.

A ello se suma que, en un momento determinado, la voz narrativa establece que su hermana la ha superado en edad. En el momento mismo de tornarse "la menor", la protagonista instituye como parte de su discurso la renuncia a la ética burguesa, el desconocimiento de los límites del accionar de las señoritas, además de su "inexperiencia" –que justifica el marcaje afectivo del desorden y el movimiento contrario a la lógica patriarcal– cuando decide recapitular el pasado. Conny puede saltear la línea del tiempo y no corre ningún riesgo real, pues Yuye siempre podrá reescribir su discurso y evitar que sea mal visto desde las estructuras canónicas nacionales. Entonces, los excesos verbales del personaje se equilibran una vez más: la interrelación de las hermanas cobrará una utilidad particular respecto a la historia, pues a partir del planteamiento del nexo no solo se reafirma la existencia de más de una tipología femenina en la Venezuela de mediados de siglo, sino que, a la vez, se reitera que ambas son necesarias para la subsistencia, pues ambas viven en el diálogo permanente.

Asimismo, el sarcasmo que la voz narrativa introduce hacia el final de la presentación de su hermana desliza la posibilidad de que la relación entre ellas solo se haya tornado dicotómica por un asunto de recepción de sus actitudes. Una relativización que pone en duda el reconocimiento o no, por parte de la autora, de la mujer intelectual diseñada en los medios de comunicación venezolanos de los cincuenta:

> Ocurre mucho que a Yuye le están contando un cuento, un cuento un poco alemán, o un relato de esos que se alargan demasiado y a los cuales no se les ve mucho la gracia.
>
> –¡Qué divertido! ¡Ja!, ¡Ja!, ¡Ja!, exclama Yuye de cuando en cuando, haciendo creer que está escuchando cuando en realidad está ausente. Terminado el cuento, el narrador pasa a otra cosa sin que Yuye se aperciba.
>
> –¿Has visto a Fulana después del accidente?, está coja, manca y tuerta, le dice.
>
> Yuye continúa impertérrita.
>
> –¡No me lo digas!, pero qué gracioso! [sic]
>
> Por supuesto, esto no es "meter la pata". Es simplemente un caso de "Cosas de Yuyita", y todo el mundo así lo comprende (29-30).

Pese al esfuerzo aparente por construir un personaje femenino que se ciña a las exigencias del mercado, en este pliegue, la voz narrativa borra su marca autoral de la construcción. Yuye es una mujer que "nunca mete la pata", no porque acate sin protestar las exigencias del medio, sino porque aquellos rasgos de su conducta que podrían ser evaluados como erráticos –simbólicamente caricaturizados en este discurso en particular– son evadidos o masificados por sus receptores, lo que permite preguntarse si realmente ese gesto de obediencia demandado a las subjetividades femeninas era posible en la Venezuela de mediados del siglo xx, o si la presencia parcial de esta actitud borraba cualquier movimiento disidente previo o posterior.

De este mismo modo, se habla del personaje como "lector". A Yuye le son relatados los chismes o "cuentos alemanes" que, en su condición de señorita de sociedad, debían interesarle. Ella, en apariencia, los escucha; no obstante, desde su posición lectora (con)funde unos registros con otros, con lo que les niega a estas textualidades cualquier poder persuasivo. Podría deducirse que este desplazamiento paródico, ejecutado por la autora sobre el constructo que en teoría debía ser encarnado por su hermana –y que en las primeras páginas de la definición del personaje se exponen con un alto grado de pureza y homogeneidad–, resta poder a la intervención mediática sobre el cuerpo femenino y la reduce, en tono de humor, a intentos infructuosos de disciplinamiento.

A pesar de ello, la mayor ironía a este respecto se genera cuando el lector logra establecer el paralelismo entre este personaje –que, además, tiene una presencia altamente deconstructora en la obra– y Conny Méndez como autor(idad) de estas memorias. Evidentemente, Méndez –la escritora–, al igual que Yuye, se erige en este ejercicio como una lectora o receptora de relatos orales convencionales; también está claro que ambas representaciones responden a estos discursos –en uno de los casos, históricos, y en el otro, contemporáneos– mediante la palabra. Por ello, el hecho de que la respuesta de Conny sea este libro –es decir, un proceso de negociación con el pasado en clave de humor–, mientras que la de Yuye se exprese con un: "¡No me lo digas!, ¡pero qué gracioso!", da pistas para comprender los fines de esta publicación.

Ahora bien, las relaciones de los personajes femeninos con las instituciones siempre serán motivo de tensión en esta obra, pues si bien Conny Méndez pareciera apropiarse y descentrar la institución literaria y, al menos a ratos, la historia, no ocurre lo mismo cuando relata sus nexos con la institución educativa. En principio, es importante destacar que los mismos se basan

en un diálogo entre el período de entresiglos y la década de los cincuenta, a partir de la confluencia del poder político, ciertas subjetividades y el género. Entonces, las referencias a la escuela, territorio donde "la niña" de buena familia debía convertirse en una mujer de bien, resultan sumamente interesantes:

> Todos los años por época de exámenes tenía la suerte de caer enferma (…) Por supuesto me iba siempre quedando en la misma clase para repetir el año, pero al final me ascendían por puro grandulona y porque algo se me infiltraba en el subconsciente que surgía a tiempo el año siguiente.
>
> Flaquita, enfermiza y mal ajustada al ambiente me fui convirtiendo en una introvertida, acomplejada, huyendo de todos los juegos y las compañeras y que, apenas sonaba la campana del recreo, salía corriendo la primera a refugiarme en un manzano (36).

Un primer elemento llamativo es que la escolarización del personaje se produce fuera del país y, pese a que dentro de la obra se le resta trascendencia al hecho del exilio, es claro que, para la voz narrativa, el desarraigo está asociado al sufrimiento. Así, la individualidad resultante del tránsito por un colegio de señoritas no será una mujer deseable ni apta para el mercado matrimonial, sino una individualidad indefensa; no obstante, tras relatar su sufrimiento, la mujer de mediados del siglo XX va a admitir que en esa experiencia se originó su escritura: "Divino regalo de compensación que me mandaba mi Dios por toda la frustración, soledad y menosprecio que era mi condición constante" (37). Con esta lectura, la escuela va a perder cualquier posibilidad de contener –en todas las acepciones del término– al sujeto femenino.

Al respecto, es necesario recordar que a lo largo del siglo XIX la enfermedad de la mujer era una de las causas de su confinamiento. En teoría, las posibilidades de contagio obligaban al control de la corporalidad de "las señoritas", lo que culminaba

con su limitación al espacio privado. Por eso, es imposible creer que, al rememorar la escuela de comienzos del siglo XX, la voz narrativa esté reconociendo a esta institución como una máquina capaz de producir individuos decimonónicos; no obstante, el poder performativo se ve mermado porque la insalubridad no consigue disminuir la producción intelectual del personaje, sino que le proporciona una posición subjetiva mejor delimitada, desde la cual estructurar su relato.

El uso político de los procesos de reclusión y exclusión establecidos por la voz narrativa se torna muy expresivo, sobre todo cuando Conny designa "novela" al texto elaborado en su infancia. Empleando, nuevamente, el recurso de la inversión, la voz de mediados del siglo XX le otorga a la intelectual venezolana de varias décadas antes la capacidad de ingresar a la alta cultura e invadir sus registros. No habla de un grupo de cartas, de la redacción de un diario íntimo ni tan siquiera de un relato epistolar –como hacen muchas de sus contemporáneas al negociar su identidad con la historia–, sino que asegura que la enfermedad producida por el exilio la tornó "Escritora" con mayúsculas y con todo el poder simbólico que puede acarrear la categoría. Aún más, cuando el lugar de reclusión se hacía más pequeño, la capacidad para intervenir los espacios públicos de la voz de Conny Méndez –y esa centralidad subjetiva aludida por Raquel Rivas (2010)– comenzó su expansión; por eso, los mecanismos de control se encontraban insertos en una contradicción que les impedía matizar la subjetividad femenina naciente.

Una vez que la protagonista ha sido expulsada del colegio por "la pretensión" de escribir novelas, con un tono retrospectivo añade:

> A las pocas semanas me internaron en un colegio de monjas. Más pequeño, menos pretensioso, el cual permitía salir el sábado y regresar el domingo en la tarde.

> El hada de la flojera me seguía favoreciendo. Por error que aún hoy en día no logro comprender, se me confundió con una niña que ingresó el mismo día que yo y que, según mis cálculos, alguna debilidad mental debía sufrir, ya que traía una recomendación facultativa de no ocuparse de nada más fatigoso que leer historia y hacer dibujos (…)
>
> Conchita, me dije yo, no se te ocurra jurungar. Y procedí a gozar del año más regalado de mi vida.
>
> A fines del mes de mayo y en víspera de examen se descubrió el error y en medio de la consternación del médico, la enfermera y la maestra yo me conservaba fresca como una lechuga ¡Allá ellos!
>
> A menudo he pensado en la pobre víctima del error. La recomendada del higienista mental ¿Se volvería loca? Capaz de haberse curado (39).

Resulta particularmente interesante que mientras el diagnóstico se agrava y la protagonista adquiere mayores rasgos de insania, su capacidad expresiva aumenta. Del mismo modo, la producción de un sujeto "sano" o cuando menos "curado" pasa por su renuncia al espacio simbólico, a las historias y los dibujos, hecho que llama a pensar en el perfil del intelectual estampado por la autora. La voz narrativa no marca genéricamente ni la labor doméstica ni la producción discursiva. Aún más, cuando la autora crea un contrapeso o contrapunto dentro de la escuela, lo hace dejando claro que tanto el personaje enunciador –que, de algún modo, se autodesigna–, como el personaje modelado por la voz de la institución, están adscritos al grupo de "señoritas", lo que –al menos en teoría– debería definir a ambos constructos como "complementos" de los actores sociales.

Ante ello, emergen nuevas dudas: ¿qué se está diciendo sobre "la voz" del complemento?, ¿por qué la autora obliga a este constructo a perder su coherencia? Si se parte de la premisa de que la lógica patriarcal solo es reconocible por medio del discurso que la sostiene, se tendría que esta existencia, desviación y proliferación del discurso de la contraparte, debería tener la capacidad de resquebrajar ese sistema de pensamiento. Ante

estas dudas, pueden reconocerse aquí dos movimientos fundamentales: el diseño de una subjetividad femenina –que pasa por su clasificación como boba, inteligente, sumisa, rebelde, etc.– y la exigencia de una reproducción de este fenómeno. Solo que, cuando la voz narrativa adquiere para sí la imagen previamente diseñada, no duplica ni la "debilidad mental" ni la "indisciplina", sino que se encarga de falsificarlas, en un gesto que rompe cualquier ilusión de identidad estable. Algo similar ocurre con otro de los personajes femeninos de la obra: la madre de Conchita. Al presentarla, la voz narrativa establece:

> Mamá no se apercibía, siquiera, de la impresión que ella causaba. Estando en Macuto, un día se me salió decirle que mis amigos le tenían miedo.
> –¡Miedo… a MÍ!, exclamó en el colmo de la sorpresa.
> –Sí[,] mitica.
> –Y por qué? [sic]
> –Porque tú tienes un aspecto muy imponente y un aire altivo que les inspira terror (…)
>
> No era que doblegara la espalda ni inclinara la cabeza. Su posición natural era algo que nosotros comentábamos admirados, pues lograba conservarla aún (sic) para recoger algo caído en el suelo. Era que su manera se fue haciendo menos lejana hasta volverse dulce y suave antes de morir (55).

A diferencia de lo que ocurre con Conny y Yuye, a medida que avanza la anécdota en *Memorias de una loca*, la conducta de este personaje femenino se modifica hasta anunciar su desaparición; sin embargo, la voz narrativa establece que ninguno de sus cambios se deberá al modelado que recibieron desde los medios impresos ni a las demandas sociales configuradas por el Estado, sino sencillamente a la emergencia de nuevas subjetividades que adquirieron capacidades expresivas y posibilidades de autoafirmación por medio del diálogo. Podría comprenderse, entonces, este tránsito que –incluso gráficamente– representa

Conny Méndez entre la figura de doña Lastenia y un colectivo indiferenciado al que nomina "nosotros", como un dispositivo de producción identitaria, cuya función sería mostrar al sujeto femenino venezolano como un ente en constante devenir.

Lo que se ve complementado con un predominio de la lógica de la diferencia en medio de este proceso. Doña Lastenia no acaba su recorrido convertida en una subjetividad ideal para el proyecto de nación gomecista, tampoco termina excluida por su desobediencia, sino que se diluirá en "sus hijos", una entidad plural, plurimórfica y con una serie de voces en coexistencia. Su presencia en uno de los momentos de fundación nacional y, sobre todo, el temor que dicen sentir hacia ella las generaciones posteriores, de alguna manera ayuda a comprender la proyección de lo subjetivo en lo social.

A manera de espejo, se presenta algo similar cuando Conny relata sus traslados fuera de Venezuela, esos episodios que le servirán para instituir una genealogía de viajeros/as al margen de la ley. En *Memorias de una loca*, la mujer que viaja –y se disfraza para conocer la autoridad– niega poseer cualquier valor ontológico y prediscursivo, por tanto, su atuendo será igual de satírico, absurdo o grotesco que otro. Su cuerpo "re", o quizás "sobre" semantizado se erigirá como un territorio ideal para que converjan una serie de discursos aparentemente inconciliables, como el de la literatura clásica y la cultura popular, o bien, la representación de varias etnias o nacionalidades simultáneas. A propósito de ello, es posible percibir una nueva articulación del vínculo entre la voz narrativa y su grupo de adscripción:

> –¿Cuántas liras podremos reunir entre todas?
>
> Registramos las carteras y contando hasta el último centavo logramos reunir con qué comer un sándwich y una taza de café, por cabeza. Entramos a un merendero y cuando fui a darle la orden al mesonero me di cuenta de que, [sic] yo no sabía cómo se llama el jamón en italiano.

> –¿Giamonne?, digo tentativamente.
> –Non capisco, me contestó
> Ensayaré en francés, dije –¿jambon?
> Hizo señas que no.
> –¿Ham? Tampoco.
> –¿Jamón?, nada.
> Entonces le quité el lápiz de la mano, dibujé un cochinito en el mantel y apunté a la parte trasera.
> –¡Prosciutto!, exclamó como quien descubre a América y salió disparado a cumplir la orden.
>
> Me quedé intrigada. Si yo en una vida anterior fui italiana, y no solamente no aprendí a comer cochino sino que, ni siquiera conocí el nombre, no cabía duda [de] que fui de raza judía, a la cual no le está permitido ni oler el cochino.
>
> ¡Muy interesante! Romana, artista, judía y posiblemente del Ghetto (88).

Si se piensa, siguiendo los patrones literarios clásicos, la travesía del héroe como una actividad principalmente masculina, durante la cual se llevaban a cabo desafíos que redundaban en la constitución de una nación, este comentario podría leerse como una parodia del discurso épico. En este fragmento se torna por demás interesante la delimitación de esa "genealogía marginal", donde Méndez se inscribe. Al enunciarse como la renovación de un ser confinado que, si bien pertenece al colectivo, no llega a ser del todo parte del mismo, de algún modo, la autora abre una puerta para conectar la representación de las minorías en cualquiera de los dos continentes.

Es cierto, Conny Méndez, pese al puente que traza con las subalternidades de otros momentos y otros espacios, durante su viaje a Italia adquiere la voz: comenta, instituye, cuestiona y reconstruye el pasado, en toda la amplitud política del término. Esto le abre la posibilidad de proponer un contrapicado de la historia donde la expresión, la especificidad y la identidad

no configuran al "hacedor" del pasado, sino a quien padece sus acciones. Esto repercute, además, en la reflexión contenida en estas memorias respecto a la identidad nacional. Según expone la voz narrativa, no solo podían ser considerados italianos quienes visitaban el Vaticano o quienes recibían a los turistas, sino también aquellos que no comían cochino y vivían en un gueto.

Esta mofa final obliga a pensar en una búsqueda satírica de los orígenes de la individualidad encarnada por la protagonista. Al menos en los primeros párrafos del apartado donde se relata el viaje a Italia, hay una aparente reproducción de los tipos femeninos construidos en la prensa venezolana en el segundo tercio del siglo XX, es decir, aparece toda una gama de mujeres incapacitadas para comunicarse, amantes de la moda y deseosas de adquirir los códigos de la "civilización". Por tanto, esta alusión final a "otra forma de ser italiano", de algún modo ayuda a comprender el carácter dialógico del discurso.

En otras palabras, "ser otro tipo de italiano" llamará a pensar una serie de conflictos atemporales que se constituyen como recurrencias dentro de esta escritura: la presencia de referentes imposibles, la asociación voluntad-pasado a partir de los efectos que constituyen al sujeto construido y la inversión de las posiciones discursivas, por solo mencionar algunas. Un hecho que además alimenta la tríada mujer-historia-subjetividad y la lleva de forma aún más concreta hacia el terreno de la identidad civil. De ahí que, en el apartado "La loca y sus negocios", en medio de los relatos de viajes, la voz narrativa incluya –sin justificación aparente– un episodio donde debe firmar un documento importante para el cierre de una actividad comercial, pero el día indicado, olvida la cita porque se distrae "creando". Entonces, llega muy tarde a la reunión y, al momento de firmar, los otros personajes comentan:

> –Pero ¿usted no trajo la cédula?, me preguntó Elizalde con mucha lentitud.
> –¿Y para qué le hace falta a usted mi cédula, Elizalde, no me conoce todavía?
> –Es decir, insistió el otro señor ¿Que usted no carga su cédula?
> –¡Que no!, afirmé ya molesta. Tanta tragedia por una cédula ¡Jesús!
> –¿No tiene sobre su persona ningún papelito que la identifique? Ya era el tercero en atacarme.
> –Mire, le contesté ¿Cuándo ha visto usted mujer cargando papeles? Con todo lo que tenemos que llevar en la cartera ¿Nos vamos a agobiar más metiéndole papeles y cédulas? Usted como que aún no se ha dado cuenta de que las mujeres somos la fantasía de la vida. Ustedes lo práctico de nosotras y nosotras la fantasía de ustedes (…) ¿Adónde firmo? (118).

En este diálogo se trasluce una disputa por el proceso de constitución de la subjetividad jurídica y la elección de las instituciones que la definen. Si bien el olvido del documento legal no es del todo consciente, sí hay un gesto de despojo de la marca ciudadana a favor de la afectividad. Según expone la protagonista, no necesita certificar su existencia, dado que ella está presente, en el "aquí" y el "ahora" de la comunicación. Así pues, la desnudez existencial del personaje, que se había revelado de forma intermitente dentro de los diversos viajes relatados en *Memorias de una loca*, se muestra como voluntaria.

Pese a ello, esta mujer errante no se sacrifica, sino que busca otros recursos para construir su existencia política. En primer lugar, apela a la intersubjetividad, es decir, afirma que "Elizalde ya la conoce"; en segundo término, asegura que la identidad jurídica tradicional no es necesaria para el intercambio social ni comercial; hasta que, finalmente, se apropia de una serie de tipos femeninos generados dentro de los medios impresos y al interior de la literatura canónica. Con ello, resta capacidad punitiva a esos sujetos masculinos de quienes, paradójicamente, se hará socia comercial.

La ironía aumenta cuando esta "autorización" del personaje la lleva a "vestir" la nación. En medio de este discurso, la venezolanidad pasará a ser tan solo otra máscara que Conchita podrá diseñar a su gusto. No por casualidad en uno de los viajes que realiza en condición de artista, lo hace luciendo un vestuario que permitirá la confusión y disolución de las jerarquías, aunque esta vez no se trata, como al comienzo de las memorias, de la niña que finge ser el presidente, sino de las gradaciones económicas entre naciones:

> yo bajaba de un avión en el aeropuerto de Barajas, con una maleta y un maletín. En la maleta llevaba como objeto principal un traje típico estilizado en blanco, hecho, [sic] especialmente para esta ocasión, y siete pares de alpargatas, también blancas. En el maletín colgaba un aderezo compuesto de collar, zarcillos y un montón de pulseras, todo en oro cochano, fabricadas por "Panchita" con esmero y mucho amor. Equipo suntuoso y bello (141).

No deja de lucir paradójico este intento de diálogo entre lo que la voz narrativa ha llamado a lo largo del apartado "el manual de nimiedades" y la venezolanidad que ella expone en sus canciones. Es decir, si bien Conny habla de un traje fabricado de manera artesanal y del calzado de lona que suelen vestir los llaneros, al hacerlo emplea términos como "estetizado" o "típico", lo que devela la inscripción de determinadas marcas de su identidad en un lugar anquilosado del imaginario, como el costumbrismo o el folclor. Cabe entonces preguntarse, una vez más, desde dónde mira esta cantante que ha decidido vestir el país para reinventar y escenificar la tradición venezolana.

Hay una primera división que sitúa la renovación de la mujer intelectual en el relato de los bienes simbólicos y de los posicionamientos ideológicos de la protagonista; mientras que la visión de lo "folclórico" y el intento de conciliarlo con lo "sofisticado" se encuentran en el espacio de lo tangible, de los

productos materiales. De igual forma, en este ámbito, el preciosismo se apodera de lo tradicional, sobre todo durante la elaboración del vestido, en la misma medida en que las joyas son intervenidas por el "oro cochano", un metal que, si bien puede llegar a ser muy valioso, se encuentra sin pulir.

Se trata entonces de una reubicación de lo simbólico en lo material, que sitúa al personaje en un espacio de autoridad. Un territorio con suficiente alcance para recontextualizar el valor del oro o la identidad llanera y, al mismo tiempo, desplazar el discurso hasta un punto donde convergen múltiples costumbres y dan lugar a la tradicionalización, dentro del campo intelectual venezolano, de sus temas musicales, sus letras y sus melodías. Con este cierre del texto, la autora está apostando por la construcción de una continuidad discursiva con ese pasado tan largamente descrito y todas las identidades contenidas en el mismo.

Por eso, poco después de la descripción citada, Conny Méndez introduce la expresión "atavío típico" para hablar de su vestimenta, al tiempo que asegura haber sido llamada "criolla por excelencia" (146) ante un numeroso público. Apelativo que pocos párrafos después se va a mostrar como un indicador de su fama. Curiosamente, este gesto de canonización que se abre cuando la autora contamina la imagen nacional y establece su cuerpo como un territorio de diálogo, le va a permitir un nivel de control de las subalternidades semejante al que hubiera ocupado el sujeto letrado de la estética regionalista. Por ejemplo, al hablar con un grupo de españoles, Conny asevera que necesita "una negrita (…) para que baile un joropo mientras yo canto, y tal vez un decorado de palmeras" (147). Luego, a los pocos días, intercambia con "un indio guaraúno" (151) en una recepción a la que los dos han sido invitados, a partir de lo cual refiere:

> En ese momento se acercó un mesonero a ofrecernos champaña y tomamos él y yo una copa, después de lo cual, [sic] me sacaron a bailar porque estaban tocando "Alma Llanera" en el tocadiscos. Al yo levantarme, Karos se fue a sentar al lado del tocadiscos. De pronto mi pareja me dijo:
> –Mira [a] tu indio lo que le está pasando. Me volteé a mirarlo y lo vi con la mano apoyada en la frente llorando a lágrima suelta, tan emocionado estaba, [sic] con la evocación de la tierra, [sic] que le estaba produciendo aquel joropo.
> –Karos, le dije con severidad, sécate esas lágrimas inmediatamente. Acuérdate que tú eres un Príncipe venezolano y no quiero que se diga que eres un indio borracho (153).

En este fragmento, se confirma que la tríada etnia-finalidad-afecto ha sido cartografiada por la voz femenina, ahora empoderada por la fama que adquirió al cantar con su "traje típico estilizado en blanco", y aunque ocurre después de un tránsito poco ortodoxo, este discurso no será más que un ejercicio de representaciones sociales que busca dar cuenta de la nación. Pese al tono coloquial y humorístico del texto, en su interior están contenidas las posiciones subjetivas de ciertos individuos y una gama de territorios ideales donde ubicarlos, y si bien el carácter nomádico de Méndez les resta autoritarismo a sus definiciones, siempre se dejará claro que el personaje femenino reconoce la "voz del amo" en la imagen europea. Entonces, no sería descabellado pensar que en *Memorias de una loca* se intenta dar cuerpo, voz y género a la "venezolanidad", un hecho que se va a acentuar en la lectura de *Memorias disparatadas,* de Cristina Ferrero, obra en la que la infancia de una mujer se encargará de glosar los grandes aconteceres políticos.

Para pensar las relaciones entre el género y el pasado que se proponen en los tres relatos contenidos en *Memorias disparatadas* es indispensable partir de la nota introductoria que reúne los textos. En estos breves párrafos, Cristina Ferrero

desecha por completo la fórmula de humildad, empleada frecuentemente por las escritoras venezolanas de las décadas de los treinta y los cuarenta como estrategia para burlar la censura y abordar algunos temas que solían estar prohibidos para las mujeres de forma directa. A contrapelo, Ferrero (1959), como mujer intelectual, explicita su irreverencia frente a las exigencias estéticas del canon literario:

> El pensamiento de que mis tres libros humorísticos, al ser publicados separadamente, iban a tener una fatal semejanza con tres cuentos de Calleja, me ha hecho decidir editarlos reunidos en un solo volumen, bajo el denominador común de "Memorias disparatadas". El primero de ellos, "La familia Farabuti", es la breve historia de una familia numerosa y de escasos recursos económicos, en la vida de la cual la chiva era una institución. Por qué la familia se apellidaba en broma Farabuti? [sic] Lo ignoro aún. Creo que hubo alguna vez una historieta con ese nombre en una revista argentina (…) Al igual que mis dos libros ya publicados –las novelas "Sylvia" y "El embrujo de un vals"– estos tres que hoy presento desentonan en el concierto o en el desconcierto de esta era existencialista. Sin embargo, estoy segura de que mis "Memorias disparatadas" servirán, de todas maneras, un poco para hacer reír, otro para añorar lejanos días de infancia y, con toda seguridad, para pasar el rato.
>
> De manera que aquí están.
>
> La Autora (1958) (7-8)[1].

El primer guiño paródico que aparece en esta nota es la referencia intertextual a los "cuentos de Calleja", pues, si bien este paralelismo podría leerse solo como una alusión a la estructura –es decir, la voz autoral bien podría estar afirmando que, si se hubieran editado las tres historias por separado, estas hubieran resultado breves, agrupables en un libro delgado e ilustradas–, también está refiriendo el carácter moralizante de las historias infantiles a las que

1 Aunque el libro salió de imprenta un año más tarde, Ferrero fecha en 1958 las páginas preliminares.

alude. En segundo lugar, la autora se desmarca de la elección de los nombres de los protagonistas, lo que de alguna manera recuerda la vieja estrategia configurada por narradoras venezolanas de los treinta y los cuarenta –como Lucila Palacios, Narcisa Bruzual o Blanca Rosa López–, quienes afirmaban, en las páginas preliminares de sus libros, que sus textos no eran novelas, que ellas no eran "realmente" escritoras, o que por el hecho de ser mujeres comprendían los movimientos de la política nacional en una proporción mucho menor a la deseada. De este modo, conseguían cuestionar los proyectos nacionales, las acciones del gobierno y otras formas de discriminación, sin recibir censura previa.

Aquí, Cristina Ferrero no entiende por qué Carmen Farabuti lleva ese nombre, así que difícilmente podrá responsabilizarse de las acciones de este personaje o, lo que resulta más interesante, nunca podrá explicarles a los lectores la presencia de ciertos saberes y ciertas conductas no autorizadas en esta identidad femenina. Hecho que se verá reforzado con la particularidad de que el apellido pudo ser tomado de una "historieta", es decir, de otro discurso dirigido principalmente a niños y, al menos en apariencia, sin carga ni poder simbólicos analizables.

A pesar de ello, la autora no le resta capacidad interpeladora a su palabra. Al afirmar que sus narraciones "desentonan en el concierto o en el desconcierto de esta era existencialista", Ferrero está inscribiendo su escritura dentro de un *continuum* discursivo, al tiempo que la legitima como una forma de expresión capaz de establecer una relación, eventualmente conflictiva, con el pensamiento dominante en el mundo occidental. Una idea que tomará un nuevo matiz cuando la autora compare este texto escrito en clave de humor con sus publicaciones anteriores. *Sylvia* (1956), por ejemplo, es una novela cuyo centro se encuentra fuertemente determinado por la estética melodramática; es una obra que, tanto en su registro como en su recepción, fue leída

como una expresión por y para señoritas de bien. Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres (2003) exponen en *El hilo de la voz*:

> En el prólogo ya citado de Sylvia, Cristina Ferrero insiste en que se dirige a "muchachas", es decir, no pretende salir del límite de su subalternidad. "Se trata, en fin, de un asunto meramente local que no tendrá mayor interés fuera de los límites del Estado". Por si fuera poco dirigirse solamente a las "muchachas", éstas, preferiblemente, deben ser tachirenses. Aquí Ferrero renuncia al orden de lo público, o al menos intenta minimizarlo. La mujer era "lo privado", lo familiar; por lo tanto, lo que escribiese comprometía su propio honor y el de su familia (72).

Aun cuando no se trata de un hecho conclusivo, resulta sintomático que Pantin y Torres comprendan literalmente estas expresiones de la autora, pues, si bien dentro de la novela, editada en 1956, hay, en muchas ocasiones, un reforzamiento de los roles genéricos más tradicionales, en *El hilo de la voz* se registran solo dos comentarios críticos dirigidos a *Sylvia* (1956). Uno escrito por Carmen Teresa Alcalde (S/F), una antóloga de las autoras del Táchira, y otro de Ángel Mancera Galletti[2] (1958),

2 La aproximación que hace Mancera Galletti a *Sylvia,* la primera novela de Cristina Ferrero, reitera la ambigüedad de la mujer intelectual en el campo cultural venezolano. Pues, por un lado, el crítico no presenta a la autora como una figura central, sino que la ubica en el "Marco femenino de dos grandes escritoras" (Teresa de la Parra y Lucila Palacios); de igual manera, señala que "el argumento de la obra no es, indudablemente, nada extraordinario" (356) aporta algunos consejos para que Ferrero conozca "la razón del novelista". A pesar de ello, a la hora de evaluar la obra en su totalidad, señala: "De las actuales escritoras femeninas, Cristina Ferrero de Tinoco puede, por sus innegables condiciones de escritora, superar a la mayoría de las mujeres que representan la prosa narrativa venezolana (…). Cristina Ferrero de Tinoco ha de ver y oír aquellas manifestaciones y atender el llamado que le ha sido formulado y ella misma ha provocado en Silvia, [sic] una muchacha de provincia" (356-357). Es decir, si bien el autor reconoce la existencia de una generación de novelistas, también sugiere que sus integrantes se encuentran en período de formación; de hecho, se toma la atribución de corregir formal y estilísticamente a quien considera la mejor escritora. De esto puede desprenderse que, para la crítica literaria de esos años, los patrones éticos y estéticos con los que se evaluaban los discursos de hombres y mujeres intelectuales no eran los mismos, así como también diferían las funciones sociales de cada uno de estos constructos.

incluido en *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?*, de donde es posible deducir que esa premisa, según la cual "Ferrero solo le habla a las autoras", obedecía más a una repetición de lo que la autora había anunciado en el prólogo que a un proceso de recepción documentado en la prensa o expresado por el público lector venezolano.

Asimismo, el gesto de situar esta novela, junto con *El embrujo de un vals* (1958) y *Memorias disparatadas*, en un territorio de diálogo, convierte la referencia a "las muchachas del Táchira", aludida por Pantin y Torres, en una señal política, pues bien podría comprenderse como una pretensión de situar a los sujetos femeninos de provincia en medio de un debate teórico en el que no habían tenido visibilidad alguna. En un gesto similar al que marca la escritura de Méndez cuando presenta a su protagonista, Ferrero acompaña esta paradoja con el correlato de la "ilustración".

En *Memorias disparatadas,* la autora no solo parodia el recuerdo y la trascendencia, sino también la imagen, cuando incluye una serie de dibujos donde los Farabuti reciben un rostro (des)dibujado a mano y sin color. El primer capítulo, de hecho, titulado "Introducción a la vida de la familia Farabuti", va acompañado de un bosquejo donde se emula a los progenitores: el padre, por la vestimenta y el peinado, recuerda a José Gregorio Hernández, mientras que la madre emula las fotografías de Teresa de la Parra, Teresa Carreño o cualquier venezolana de alta sociedad de entresiglos.

Estas referencias parecen remitir a Venezuela y, a la vez, respetan las directrices mediáticas acerca de la imagen admitida para los sujetos nacionales; sin embargo, al comenzar su narración, la autora introduce nuevamente una referencia intertextual que inscribe su discurso en la literatura y el pensamiento universal. Esta vez, Ferrero alude al relato biográfico *Trece por docena* (1948), de Frank y Ernestine Gliberth. Quizás lo más interesante

de elegir este artefacto esté en que permite asignar cierta incompletitud a su propia identidad. Literalmente, la autora señala:

> No todo resultó a la medida de sus deseos, porque aunque fuimos trece hermanos, el buen Dios suprimió el último chiquitín a los veintidós días de nacido, y en el año, para nosotros trágico, de 1920, también llamó a su lado, a la edad de once años, a mi hermana Carmen, la segunda de la serie. Nuestra docena estuvo, pues, siempre incompleta y nunca, por desgracia, hemos logrado estar juntos (17).

Si se lee a la "familia venezolana", tanto más dentro del perezjimenismo, como uno de los principales motores de coacción del deseo y de la subjetividad, se tendría que el hecho de pertenecer a este grupo torna a cualquiera de sus miembros una individualidad predefinida, sin mayores posibilidades de agencia; sin embargo, en el momento mismo en que la voz narrativa acusa el carácter defectuoso de su origen, su identidad comienza a tomar matices inesperados, lo que la autoriza a enunciar y proponer anécdotas desconcertantes dentro de los límites subjetivos impuestos por el poder para los años cincuenta.

Esto no solo se evidencia en el hecho de que esta mujer se inscribe en una "docena" que, alternativamente, tiene once o trece miembros, sino también en su posición dentro de la misma. La palabra "Carmen" había sido originalmente empleada para nombrar a la segunda hija Farabuti fallecida en 1920, por ello la protagonista recibe el apelativo de "Carmen II". Además, con la muerte del menor de los hermanos, la voz narrativa pasó de ser la penúltima hermana a ser la menor, lo que supondría una modificación en las demandas conductuales. En otras palabras, tanto su nombre de pila como su ubicación dentro del grupo familiar se van a tornar condiciones accidentales y hasta sobrevenidas, lo que dará pie a ciertas inestabilidades en la construcción de la identidad familiar y de su identidad como subjetividad femenina.

¿Cómo se podría leer entonces la dupla mujer ancestral/ mujer moderna dentro de este marco?, ¿qué posición le correspondería a la mujer intelectual que estructura el relato? Las pistas más interesantes en torno a este problema se encuentran en la reconstrucción del árbol genealógico, cuando la protagonista recuerda cómo el abuelo Antonio de la Madriz miraba a Victoria, esa hija que años después llegaría a ser la madre de Carmen:

> Flor hermosa y perfumada, la primera que el Destino, como un gaje de la infinita bondad divina, permitió que se abriera en nuestro campo para recreo de nuestras almas, cuan diamantino broche fulgurante sobre el bendito lazo de nuestro amor! (…)
>
> Y en tu madre, en esa alma sencilla y candorosa que se estremece y vibra como el fino cristal al más leve contacto del sentimiento, en tu adorada madre has tenido todas las enseñanzas del amor y del deber, de la abnegación y del honor. Imítala y serás feliz! (23).

A pesar de ello, posteriormente deja colar algunos de los elementos residuales que ha cuestionado en la primera intervención del abuelo:

> Para alcanzar ese inestimable don de la felicidad tienes, para sumar a la dote que te damos, la que ha sabido conservar incólume el noble amigo que has elegido para compañero de tu vida. Él posee todas las eximias cualidades que pueden recomendar a un hombre como tipo característico del hijo y del hermano, del caballero y del amigo; cualidades que pueden traducirse así: honor, honradez de carácter y sentimientos, bondad de corazón, cultura y educación esmeradas (23).

Evidentemente, la voz de la tradición ya ha comprendido –aunque quizás con cierta resistencia– el acto matrimonial como una transacción civil pues, además de la sumisión femenina, exige, como condición para acceder a la felicidad, la dote compartida. El intercambio comercial aleja el rito del casamiento de la ética cristiana, al tiempo que da cabida a la concepción de un

nuevo "hombre venezolano". Es decir, si bien el abuelo Antonio exige "caridad" y "sacrificio" a los contrayentes, también es cierto que les reconoce condiciones de formación y carácter para poder ingresar al mercado laboral, negociar su fuerza de trabajo y tornarse entes productivos. Una vez más, se hace imposible pasar por alto los cambios que ha sufrido el imaginario nacional.

Se podría afirmar entonces que la voz de este personaje será usada por Cristina Ferrero para presentar al ciudadano venezolano del gomecismo desde dos momentos históricos distintos. Vale la pena destacar que en la descripción del hombre deseable se asoma la necesidad de acceder al saber institucionalizado. Este ser "culto y educado con esmero", de forma clara, recuerda a los intelectuales iluminadores de la tradición regionalista instaurada por Rómulo Gallegos –tales como Santos Luzardo, de *Doña Bárbara*, o Mariano, de *El forastero*–, aunque, al posicionarse ante una mujer intelectual reconstruida, también experimenten movilizaciones importantes.

En principio, "Lucio-padre", como su nombre lo indica, no parece haber llegado para dar luz, sino, por el contrario, para recibirla. Él "luce" a partir de la mirada externa que, en este caso particular, es asumida por aquella de sus descendientes que se ha trasladado al último lugar. A diferencia de los personajes galleguianos, el padre de Carmen no es el fundador de su estirpe ni producto único y exclusivo de la educación, sino que desciende de Lucio Farabuti-abuelo, nómade, sin identidad nacional clara y, por tanto, sin capacidad de entregarles a sus hijos algún punto de arraigo.

Al construir a la familia, la autora establece, como único elemento común entre los hermanos, que eran "Miopes y narizones" (33) y, a medida que los va presentando, señala que cada uno de ellos mira en una dirección diferente. Algunos de los hermanos buscaban su identidad en el interior del hogar, otros se dedicaban a "ver" y organizar el espacio exterior; por tanto,

Carmen reconoce su habilidad para modificar la dirección de su mirada. Ello, posteriormente, se traducirá en la facultad para variar el objeto que mira. En otras palabras, tras presentar a Luis Fernando, Carmencita, Edgardo, Victoria, José, Carola, Roberto, Lucio-hijo, Antonio y Benigno; tras comparar, analizar y describir a cada uno de estos personajes, la narradora se apropia de todas las direcciones de las miradas y delimita un territorio para inscribir su "yo":

> Quizás la felicidad de tener otra niña en la familia[,] después de cinco varones, fue la causa de que me bautizaran con el nombre de mi hermanita muerta. Yo soy pues CARMEN II. Pero está visto que nunca segundas partes fueron buenas. Ella era dulce, ordenada, muy aplicada a la costura; yo áspera, malcriada, desordenada y antes de bordar prefería mil veces pintar monos y escribir cuentos en "Liliput" de Elite, y "Pulgarcito" de El Gráfico, de Bogotá. Ella fue suave, femenina y dócil; yo, brusca, jugadora de metras, trompo y perinola, amiga de trepar los árboles y disparar puntapiés a la espinilla (…). Poco a poco los años y la civilización me han ido cambiando. Pero todavía, en ocasiones, siento la comezón irresistible de lastimar las espinillas (39).

Este proceso de autoadscripción familiar aporta otra gama de elementos útiles para comprender la relación con el pasado que establece Ferrero desde su posición de mujer intelectual. En primer lugar, el ejercicio de confluencias de miradas y de modificación del objeto según la perspectiva de análisis –aplicado por la voz narrativa, inicialmente, sobre la figura de su padre–, ahora se pliega sobre ese "yo", femenino, inestable y discontinuo. Desde entonces, el personaje solo va a adquirir voz y fisonomía a partir de la negatividad, va a ser dicho como elemento residual o, empleando sus propias palabras, como "segunda parte" de un referente concluido.

Curiosamente, la hermana mayor encaja a la perfección con el estereotipo diseñado desde los medios de comunicación social

durante el perezjimenismo, es decir, con esa señorita ornamental, que no causaba ninguna molestia en el entorno y permanecía bajo vigilancia en el espacio público. Se trata de la mujer de hogar, calcada del siglo XIX, que si bien podía leer algunos textos, bordar o ayudar en las labores domésticas, comprendía bien el límite de su capacidad productiva. Por ello, la fecha de fallecimiento que se le asigna a este personaje no parece producto del azar.

Según Ferrero, este personaje femenino que el perezjimenismo trataba de reinscribir en el imaginario, no solo había muerto en 1920 o, lo que es lo mismo, antes de que Juan Vicente Gómez terminara su mandato, sino que, además, se encontraba inhabilitado para resucitar. Aquí se establece que el más mínimo intento por recodificar o actualizar esta figura solo podría desembocar en la generación de un nuevo perfil femenino, de un constructo caracterizado por "pintar monos y escribir cuentos". De igual forma, la voz narrativa dejará claro que la intelectual naciente tendrá la capacidad de defenderse de cualquier ataque por medio de su participación en medios impresos nacionales de gran tiraje e, inclusive, si hiciera falta, podría ser la primera en "patear la espinilla".

Pese a este distanciamiento entre las mujeres del primer tercio del siglo XX y las contemporáneas a la autora, no deja de resultar interesante la forma como Cristina Ferrero articula la esencia de estos tipos sociales. A diferencia de lo que pretendía hacer el Estado desde su plataforma mediática, no se presenta en este texto una tensión dialéctica entre los dos constructos, sino una suerte de continuidad que resta pureza a las tipologías y, por tanto, les permite resistir mejor a las imposiciones conductuales. Esto se reafirma con la inclusión de un tercer constructo: "La abuela Carmen". No solo se trata de un personaje sin apellido conocido, que lega, parcialmente, una seña de identidad a sus

nietas, sino a la vez del único sujeto femenino que escribe en la primera mitad del siglo XIX:

> Siempre he pensado que con toda la bondad que sobró en el cielo después de hacer una porción de hombres (y debió sobrar mucha…), Dios se entretuvo en hacer a mi abuela paterna. Pequeñita de cuerpo, pero grande para el afecto y las cosas bellas, mi abuelita Carmen puede definirse con una sola palabra: Ternura. Conservo una porción de cartas suyas, pobladas de diminutivos, que la pintan al creyón con toda fidelidad (24).

Aunque no se reproducen los textos aquí mencionados, Carmen Farabuti incluye un dibujo de su abuela donde la muestra de medio cuerpo. Ni el peinado ni la ropa la ubican en el siglo XIX, tanto menos la exhiben menuda y tierna. El personaje retratado viste una suerte de chaqueta que bien podría ser asumida con un uniforme militar y mira, sin sonreír, hacia el frente. El contraste no parece ser casual, paralelamente a que la abuela se autoescribía o, como dice la nieta, se "pintaba al creyón" en su escritura, el entorno proyectaba una lectura con pretensiones performativas de su identidad, un texto coercitivo que solo iba a quedar en evidencia cuando la mujer de los cincuenta decidiera hacer ostensible en un mismo territorio los dos discursos.

A medida que transcurren las "memorias", esta fórmula de lectura –que podría resumirse en la revisión de las imágenes contentivas de las subjetividades marginadas, a partir de los gestos de autodefinición construidos por las mismas– se va a convertir en una recurrencia e, inclusive, en un requerimiento mínimo para comprender a cada una de las identidades. Por ello, el hecho de que la primera Carmencita Farabuti no tenga capacidad expresiva alguna va a traer como consecuencia cierta univocidad peligrosa y digna de reflexión. Usando otras palabras, podría afirmarse que, si "lo que se dice" de la abuela Carmen, en contraste con "lo que ella dice sobre sí misma", origina el

perfil de Carmencita quien, pese a morir joven, tuvo una existencia "llena de estudios y pequeñas obligaciones" (34), debería hallarse en su nieta una prolongación de la ternura maternal o, cuando menos, un aspecto desafiante; no obstante, este constructo del período de entresiglos se transforma en un fantasma en medio de la trama, lo que deja al descubierto la instantaneidad de la tipología social que encarna.

En la construcción de Carmen I, hermana mayor de la voz narrativa, no cabe el diálogo ni la tensión; de hecho, este es el único personaje femenino que se adecúa sin objeciones a las demandas conductuales y mediáticas dirigidas a las mujeres en el perezjimenismo. A la par, su función en la obra pareciera ser la de negar su propia existencia y, por homonimia, remitir una y otra vez al presente que le ha sobrevivido, a la voz diferente y diferenciada que organiza el pasado y toma parte de él. Este ejercicio lo repetirá la autora con otros tantos personajes que llevan el nombre de sus antepasados. Por ejemplo, con Lucio Farabuti-hijo, el octavo de los Farabuticos:

> Mi hermano LUCIO se me antoja a veces la reencarnación de algún caballero español del siglo pasado (de aquellos con gorguera de encajes) o tal vez el patrón tipo del hombre íntegro de Unamuno, pero dulce y bondadoso con salpicones de la ironía y el humor de Valle-Inclán. Aunque lleva el nombre de papá, Lucio es el menos alto, el más gordito y el menos severo, muy semejante espiritualmente a mamá. Nacido una noche de temblores es, sin embargo, ahora reposado, muy diferente al atolondrado jovencito que llamábamos Atila (…). Ahora es todo un señor Abogado, mecenas de cuanto artista muerto de hambre o bien alimentado llega a San Cristóbal (37).

La presentación de Lucio Farabuti-hijo, en estos términos, nuevamente exige revisar la función performativa que Cristina Ferrero le adjudica al nombre, al apellido y al género en su obra y, al mismo tiempo, obliga a repensar el constreñimiento epis-

témico que la autora le arroga a esta labor. Ciertamente, Lucio-hijo, al igual que Carmen II, lleva consigo un nombre al que no puede renunciar y, por tanto, debe erigir su identidad a partir de la "lectura" que genera esa marca de identidad en quienes interactúan con él; no obstante, este nombre que "interpela", tanto a quienes lo llevan como a quienes lo escuchan, sirve solo para recordar la ausencia de su referente inicial.

Si, para el momento de la enunciación, Lucio Farabuti-padre, uno de los sujetos intelectuales del período gomecista, ya ha fallecido, su identidad solo tiene posibilidades de seguir existiendo en la presencia y el nombre de su hijo: un hombre que cesó la lucha y los enfrentamientos –es decir, renunció a su condición de Atila–, que es ante sus contemporáneos "un hombre ideal" y que, pese a haberse dedicado a las leyes, no se erige como creador o productor de discursos sino que, por el contrario, elige facilitar las condiciones para que otros se pronuncien. Su evocación permanente deja claro que el sujeto iluminador y concluido se ha fragmentado.

Pese a ello y a la descripción del hermano que hace Carmen Farabuti, Lucio no representa del todo una ruptura con los modelos disciplinarios ejecutados por su padre. Es decir, aunque Cristina Ferrero ha marcado el fin de cierto modelo intelectual venezolano, no presenta al sucesor de este constructo exento de poder y voluntad de control. Por el contrario, es quizás el único de los personajes masculinos que extiende una prohibición explícita, aunque en clave de humor, de la escritura femenina.

Si bien es cierto que en el "Pórtico" Carmen Farabuti ha confesado que la redacción de estas páginas se debe a que poco tiempo antes ella había padecido una enfermedad y a que, durante la recuperación, toda su infancia y su adolescencia le habían vuelto a la memoria, en el apartado "Una operación en la nariz" la voz narrativa comenta que su afán de registro, revisión e ins-

titución del pasado se había iniciado varios años atrás. Una de las primeras ironías al respecto tiene que ver con que, en aquella oportunidad, el enfermo convaleciente no era ella, sino su hermano Lucio, quien se había sometido a un "asesinato premeditado de unas narices indefensas, con ensañamiento y alevosía" (52). Durante su recuperación, el muchacho le envía una carta a su hermana menor, donde indica:

> me di cuenta (…) de lo bueno que sería que pasaras un mes siquiera en Caracas. Por el amor de Dios, nena, no vayas a hacer un curso de capacitación de maestras en vacaciones, ni propaganda política (horror de horrores), ni veladas, ni nada. Ya me parece ver los amazonas de inconvenientes reales o ficticios que pondrás para quedarte "con tu dolor y con tu diario a solas": que si el padre Rincón, que si el Obispo, que si la Delegada de Piedad y la Comisionada de Alfabetización, que si Sor Sofía y Sor…bete, y la lagartería, que si sémola y que si tapioca y que si fideos Buitone! Y sobre todo, nena: quema, incinera, pulveriza, atomiza, destruye el dichoso Diario, archivo de disgustos, contabilidad de desagrados, récord de desilusiones aparentes, constancias innecesarias de malos ratos que no merecen constancia, sino escoba. Una gran escoba para barrer del espíritu todas las mabitas (52).

La inscripción inicial de Lucio Farabuti-hijo realizada por la voz narrativa establece algunas guías de lectura para el fragmento antes citado. En primer lugar, Carmen Farabuti vincula a su hermano con Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán, es decir, de algún modo señala que su discurso presentará como sustrato la ética y la estética de la derrota, la decepción y la crisis moral que definió a la generación del 98. Quizás por eso, la crítica hacia el "diario" y la exaltación de la capital frente a la provincia pueden ser entendidas más como propuesta que como cuestionamiento. Ambos gestos podrían ser asumidos como consecuencia de una postura revaluadora de lo viejo que llama a la renovación de los espacios nacionales e individuales.

Algo similar ocurre con el rechazo de Lucio hacia el diario de Carmen que, desde su cercanía al "humor" de Valle-Inclán, podría ser entendido como una propuesta de renovación de las formas y no del todo como un cuestionamiento hacia la estética realista propia de este género. Su sátira se dirige a ese nuevo constructo dueño de la voz narrativa, se registra en su mismo linaje, dialoga con el pasado, se reinscribe en sus grietas y, por tanto, negocia su existencia presente. La metáfora de la escoba que bien pudiera remitir al mito de las brujas o, sencillamente, a la imagen de las amas de casa, desnuda los conflictos entre escritura y subjetividad que genera, a ojos de un varón intelectual, la existencia del "diario relatado por una mujer", al tiempo que permite la exposición de por qué la escritura constituye una actividad indeseable para una señorita de comienzos de siglo: escribir equivale a formar maestras, a tomar parte activa dentro del mercado laboral, a asumirse como sujeto del conocimiento y a "hacer propaganda política" o, lo que es lo mismo, a tomar parte de la construcción del espacio público.

No se puede negar que, durante varios siglos, la escritura del diario fue entendida en el pensamiento occidental como una forma de expresión válida para los sujetos femeninos, dado que esta práctica creaba una ilusión de autoescritura, al tiempo que reducía el campo de acción de las narradoras a la intimidad. Pese a ello, en muchas ocasiones, el diario se convirtió en una plataforma política de gran alcance. Al respecto, se debe considerar que, más allá de su estructura, el diario constituye un documento con autor e historia, que da cuenta del tránsito llevado a cabo por las mujeres escritoras en Venezuela, de cómo han existido y señalado su presencia a lo largo de varias décadas. Empleando otros términos, si un diario es secuencial y en cada una de sus secciones expone el presente, su existencia puede inscribir en el paso del tiempo a la subjetividad que lo genera.

No es, pues, extraño que para Lucio Farabuti esta acción resulte amenazante y que, por ello, le sugiera a su hermana como solución que "barra el pasado". Un movimiento que no solo supondría la reducción de la identidad de la "autora" a una irrupción inexplicable que, como tal, sería mucho más fácil de manejar por parte de la intelectualidad masculina, sino que al mismo tiempo tornaría su subjetividad en impostura. Si se quiebra la inmediatez del diario, se debe recurrir a la rememoración, una práctica atribuida por Cristina Ferrero a Carmen Farabuti y parodiada con la existencia misma de este texto. Una actividad cuyo alcance, además, se verá limitado según la legitimidad del sujeto que la enuncia.

La paradoja mayor, a este respecto, se ve en "Diablitos azules", el segundo de los relatos contenido en *Memorias disparatadas*, cuando la voz narrativa asegura que en su posición de "autora" ella ha "corregido" el registro de la niña que encarnó; es decir, de algún modo, Farabuti se define, para la década de los cincuenta, como un ente con la legitimidad necesaria para interferir la historia, o cuando menos aquella parte que atañe a la cotidianidad, y reorganizarla desde un presente deseable. Esta mujer intelectual, creada por Cristina Ferrero, al ver en un pasado del cual ella formó parte a una serie de individuos "no reconocidos" como tales por ningún colectivo, decide volver sobre ciertas acciones, "corregirlas" y hacerlas legibles para varios grupos de poder.

El humor, la aparente inocencia de la voz narrativa y el uso de las imágenes realizadas por Carmen cuando era niña permitirán que este movimiento se lleve a cabo en un presente inmediato que, si bien es perceptible para el lector, no resulta del todo amenazante. Aún más, la autora llega a insinuar que estas historias acerca de "la escuela" como espacio de formación ciudadana no son más que anécdotas banales y divertidas, en la misma medida en que contienen rasgos fundamentales de la identidad nacio-

nal; no obstante, en todos los momentos, aun en aquellos en que proclama su incapacidad para escribir, resulta innegable que Carmen Farabuti y, por extensión, Cristina Ferrero, se siente(n) facultada(s) para posicionarse políticamente:

> Anhelo, pues, escribir para los niños; pero mientras Dios oye mi ruego y envía un poco de la inspirada fantasía que necesito, presento éste como una simple distracción, ya que dista mucho de alcanzar las cualidades que, a mi juicio, deben poseer los libros para niños, cualidades que se encuentran a granel en los escritos por el Reverendo Francisco Finn, que a todos recomiendo.
>
> Me haré a la idea, entretanto, y ojalá lo acepten así mis púberes lectores, de que estas memorias de colegio les harán menor daño que las necias historietas de muñequitos que, procedentes del extranjero, invaden el mundo del niño venezolano (68).

Hay cierta ironía relativa al nacionalismo característico del proyecto político en boga. Por un lado, la voz narrativa refiere las narraciones de Francisco Finn como un modelo de novela formativa, por oposición con su escritura acerca de un grupo de señoritas educadas en el colegio María Auxiliadora, de San Cristóbal. Es decir, Ferrero reconoce que está "emulando" –por no decir remedando– un modelo extranjero pero, en medio de la parodia, establece que la apropiación e incluso la carnavalización a la que lleva las novelas del reverendo son menos perjudiciales que el discurso del comic o, lo que es lo mismo, que los relatos infantiles traídos por la modernidad.

Igualmente, en medio de este ejercicio especular, la autora termina por ser una intelectual venezolana que escribe o, lo que es lo mismo, que visibiliza a una subjetividad femenina; que, pese a su aparente inocencia y falta de talento natural, es la ejecutora de todas estas acciones. En otras palabras, lo que comienza como una propuesta clara de formación ciudadana, tras la "revisión y corrección" de una mujer intelectual de mediados del siglo xx,

deviene un discurso humorístico sobre el proceso de construcción de identidades nacionales, de género y sexuales de los diferentes sujetos que emergían por entonces en Venezuela.

Más que un discurso prescriptivo, la autora simula crear un texto descriptivo donde se da cuenta de la convergencia, pocas veces registrada para esa época por la literatura venezolana, de los registros de la alta cultura y de la cultura popular y, por otro lado, de la existencia de territorios discontinuos, ocasionalmente cuestionados por la lógica del Estado, donde se negociaban los elementos heterosociales. Por ejemplo, las referencias a la escuela como espacio de formación individual y ciudadana, al igual que la obra de Méndez, cobran una importancia capital dentro de esta descripción que jerarquiza el conocimiento impartido y demandado a/de las mujeres.

En primer lugar, la ironía con que se refiere la "alfabetización" institucionalizada en los centros de educación oficiales y la que se desprende del conocimiento menos formal de la educación en casa da pie para que se piense en la relación con la letra que sostiene esta mujer intelectual a lo largo de su vida. El saber semi-institucional resultará una puerta de acceso a las manifestaciones de la alta cultura mucho más eficaz que la del colegio avalado por el Estado para la educación de las niñas. Además, la autora establece una diferencia clara entre "leer", "escribir" y "manejar la gramática", pues Carmen, al enumerar sus conocimientos, presenta estas actividades como relativas a tres áreas independientes del saber, más allá de que todas se tornen accesibles para ella y para cualquier otro sujeto femenino que permaneciera en los márgenes de las instituciones disciplinadoras.

Tras esta formación inicial con maestras particulares, curiosamente llamadas "las Briceño", no es extraño que el personaje invada el espacio de la construcción del pasado nacional por medio de su escritura. Evidentemente, el ingreso tardío en el

colegio, si bien la convierte en una individualidad censurable durante su estadía en la institución, también le permite al personaje introducirse y salir alternativamente del espacio regulado. En este ejercicio de desacralización, la relación con el pasado que se ha venido llevando a cabo en la obra finalmente se sale de su cauce:

> Aquel año se dictó la orden de que todas, en las clases de labor, deberíamos aprender a confeccionar nuestra ropa interior. Y comenzaron a aparecer unos fondos antidiluvianos [sic] de género con anchos tirantes y unas pantaletas indescriptibles. Naturalmente yo escogí en seguida una de éstas (…) los pantalones femeninos eran impresionantes. Cuando los terminé, uno o dos meses después (la costura nunca fue mi oficio predilecto), a punto de sonar la campana para el recreo, me los puse rápidamente, metí dentro de ellos toda la falda plegada de mi uniforme y aún quedaba campo. Vestida en forma tan artística salí corriendo al patio, di un repique como de bautizo en la campana y me exhibí por todo el colegio. La amenaza de castigo no se hizo esperar, pero la Asistente no pudo dominar la risa y se limitó a obligarme a que me despojara de atuendo tan falto de delicadeza (87).

Hay, dentro de gestos como estos, un amago de profanación tanto del diseño de la identidad que se había ejecutado en los treinta y los cuarenta sobre el cuerpo femenino, como de la ética de la modernidad que pretendió imponerse en la Venezuela de los cincuenta. En el momento mismo en que una mujer, desde su clase de costura, se apropia del código de las revoluciones del orden social para escenificarlas, les da un toque femenino, infantil y, si se quiere, teatral que va a terminar con las risas de los garantes del poder. Ni la subversión ni el control pueden conservar su tono amenazante ante estas actuaciones.

De igual forma, es importante considerar que el objeto de la burla no es cualquier pieza de ropa elaborada en la clase de costura, sino, precisamente, una prenda cuya mención está prohibida.

Aquella que no se puede mostrar a nadie, porque resguarda la intimidad de, y como consecuencia de ello "la virtud" que mantiene sumisa a, la mujer. La ropa interior, además, no debía llegar al espacio público porque su sola exhibición suponía una referencia hacia la sexualidad, el deseo y la corporalidad femenina que debía ser censurada. De aquí que el vaciado de su contenido, o quizás sea más certero decir la acumulación de la piel y la falda plisada, rompa con la uniformidad y banalice la mención y/o la exposición de la prenda.

La paradoja mayor surge cuando se rompen los límites del espacio privado, la intimidad y la censura precisamente en el marco de un relato que había prometido usar la introspección y la reflexión del "yo" para recuperar el pasado. En otras palabras, la confección y el uso de los pantalones bien podría entenderse como el marcaje de unos límites conductuales que, si bien son diferentes a los propuestos dentro del colegio, llegan a ser entendidos por quienes los perciben; no obstante, la negociación de la existencia con la historia pasa a ser, a partir de estos vuelcos, un gesto meramente informativo de toda una galería de normas y patrones conductuales alternativos, garantes de esas subjetividades que ahora, pese a su carácter inexplicable e innegable, relataban la nación.

No es extraño que, en el relato final "Un matrimonio como no hay muchos", la autora proponga una ligera inversión de los roles genéricos en la pareja establecida por Carmen Farabuti una vez que ha alcanzado la adultez. Por ejemplo, en muchas ocasiones, dentro del hogar, él se hará cargo de los "oficios" y ella de la producción de conocimientos:

> Como la casa estaba casi concluida, al regreso de las vacaciones Ezequiel se inclinó hacia el hobby de la carpintería. Adquirió una sierra de cinta, una sierra circular, olas de serruchos, seguetas, martillos, porras y un precioso e interesantísimo torno eléctrico, en el que casi todas las tardes se

> dedicaba a hacer patas de madera torneadas. Carmen pensaba para sí que si Ezequiel estaba construyendo algún mueble, éste sería un ciempiés. De toda esta época del hobby solo quedó al matrimonio, como saldo útil, un par de mesitas algo cojas, nada más. Y algunas desavenencias conyugales debidas a que Carmen encontró más interesante escribir una novela que contemplar la lluvia de serrín, con todo y sus truenos y relámpagos producidos por los aparatos a todo motor (124).

Se debe destacar que, aunque dentro de este fragmento se estén recuperando varias dicotomías fundamentales del pensamiento desarrollista, la mayoría de ellas están siendo resemantizadas. Por ejemplo, la relación entre tradición y modernidad, si bien sigue ubicando a la mujer en el espacio más conservador y asocia la figura masculina con los "aparatos a todo motor", también se refiere la inutilidad del trabajo de Ezequiel, que solo servirá en un futuro para "reparar patas cojas", mientras que la labor realmente productiva permanecerá en las actividades "menos modernas" de la familia.

Asimismo, la referencia irónica a las "patas torneadas" que acaban por no sostener objeto alguno, en oposición al proceso de escritura ejecutado por Carmen y que, como se ha mostrado al lector, constituye un largo esfuerzo de negociación de su identidad con el pasado, abre también una reflexión en torno a la perspectiva ideal para construir el presente. La búsqueda del futuro a cargo de Ezequiel lo compromete a fabricar nuevos bienes de consumo, aunque los mismos resulten improductivos, en la misma medida en que la voz femenina se vuelca al pasado para teñirlo de experiencia.

Al respecto, también es importante recordar que la actividad principal de Ezequiel es la de taxidermista. Es decir, su vida tiene que ver principalmente, con momificar, inmovilizar, fetichizar los cuerpos y vaciarlos de vida. Paralelamente, acepta la aparición de máquinas y aparatos que le permitirán construir

el progreso. ¿Qué ocurre entonces en este proceso? En primer lugar, se admite la separación, establecida ya desde 1949, entre el intelectual y el constructor del plan nacional; en segundo término, la mujer se establece como única voz en la recuperación del pasado y su revisión en las letras; finalmente, se reitera la posibilidad de reubicar la identidad a partir de su propia representación en el tiempo.

CAPÍTULO V

Una nueva historia: negociaciones con el pasado y lecturas historiográficas

> *(…) la inclusión de las mujeres en la historia implica necesariamente la redefinición y ampliación de nociones tradicionales del significado histórico, de modo que abarque la experiencia personal y subjetiva lo mismo que las actividades públicas y políticas. No es demasiado sugerir que, por muy titubeantes que sean los comienzos reales, una metodología como esta implica no solo una nueva historia de las mujeres, sino también una nueva historia.*
>
> Joan Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico"

Tras debatir la construcción de una nueva subjetividad femenina en el territorio nacional y revisar el consecuente proceso de desestructuración del poder que sugieren estas escrituras, se hace necesario rastrear cómo los dos textos aquí estudiados se encargan de teorizar sobre la historia y cómo diseñan nuevas formas de relación con el pasado. *Memorias de una loca* y *Memorias disparatadas* codifican de manera diferente las fluctuaciones entre convenciones, deseo y posibilidad, aunque siempre terminen por trazar una ruta inversa a la escritura de la memoria.

En la obra de Conny Méndez, por ejemplo, la (auto)ficcionalización del sujeto público encarnado en la escritora, devela

una necesidad de penetrar en lo simbólico para demostrar su discontinuidad y dejar al descubierto el papel ambiguo que juega la memoria en la adquisición de la voz y de la identidad. Esta alternativa de lectura se trasluce en diversos momentos de la obra, por ejemplo, en el "Prólogo en vísperas marcianas", que antecede la escritura de Méndez y que aparece firmado por Rafael Pineda (1955).

En este texto, no solo se reconoce el derecho de Conny a deshacerse de la impostación exigida a las mujeres narradoras por las instituciones canonizantes, sino que, además, se inscribe su voz en una tradición de autoras y pensadoras ajenas a este modelo escritural. Luego se establece:

> Rota la crisálida en eclosión de vida, como hubiera dicho un redactor de "El Cojo", una de las primeras cosas que hizo Conny fue descubrir los aires populares de Venezuela. Le bullía en la sangre. Y cuando en las veladas familiares caraqueñas todavía se cantaba "Pensée d'Avril", de Luis Ancil; "Ronde! De l'Adieu", de Adina Manrique; "Melopeya", de Diego Jugo Ramírez; o la pavosísima "Biondina in Gondoletta", de Reinaldo Hanh, Conchita Méndez se arrebujó, con nostalgia tiritante, en su cuarto de hotel en París, y compuso la amelcochada música de un valse venezolano que le estaba haciendo tanta falta como un buen café recién colado: Florece en la montaña del cafetal./ Cantan la paraulata y el turpial/ Se mecen los cocales, y al son,/ de las olas que rompen,/ canta mi corazón (En: Méndez, 1955: 6).

En este fragmento se destaca la identidad nacional como el tercer componente del debate presente-pasado propuesto por la autora. Si bien es cierto que en el perezjimenismo la recuperación de la cultura popular como fundamento de la venezolanidad resultó un tema recurrente, nunca estuvo del todo asociada a la función de las subjetividades femeninas dentro de esta propuesta de nación. De hecho, la sustitución de la elegancia de la mujer ilustrada –demandada desde muchos de los medios impresos del

país, incluso desde aquellos que no estaban del todo alineados con las exigencias del Estado– por una expresión propia de la oralidad pudiera resultar desconcertante.

No parece casual que, con su referencia a "El Cojo", Pineda de algún modo señale el proceso de reconstrucción de estereotipos decimonónicos iniciado en la década de los cincuenta: la reutilización de iconos por medio de los cuales se pretendía reinsertar y limitar a la mujer venezolana al espacio privado. Aún más, resulta altamente irónico que esta referencia se emplee para describir el momento en que la autora abandona del todo el estereotipo de la bella dama y se decanta por la construcción de una voz propia que, por añadidura, contendrá una propuesta de país. En su debate con la historiografía, Conny Méndez no solo tratará de definir una identidad encargada, fundamentalmente, de rememorar sino que, además, la usará para ampliar los límites de la nación. Un hecho que, por otra parte, el prologuista parece legitimar con la cercanía de la autora a figuras emblemáticas de la alta cultura.

Según lo aquí expuesto, Conny maneja el registro de la oralidad no porque tenga negado el acceso a la letra impresa, sino porque le resulta más conveniente para pensar la nación. El carácter errático que asume le permite circular paralelamente por el espacio de la letra y del habla, confundir registros y otorgarle luminosidad a un saber dentro del espacio del otro. De ahí que no resulte sorprendente cuando la autora confiesa que también su identidad de "loca" es producto de un arduo trabajo de escritura. En el segundo prólogo del libro, firmado por ella misma, refiere:

> En la vida no hay como tener "cosas". Todo el que establece fama de hacer "cosas" peculiares es un feliz independiente. Hace todo lo que le da la gana y nadie protesta. Todo le es perdonado al decir de él: ¡Son cosas de Fulano!

> En ese mismo instante en que escuché la sentencia de Titilá resolví sentar una fama tan apetecible y sentí un gran alivio, como si me hubiera encontrado a mí misma.
>
> De allí en adelante me dediqué con devoción al objetivo: oírle decir a alguien algún día "Son cosas de Conny" (9).

Comentario que se ve fortalecido cuando, al cerrar ese apartado, la voz narrativa señala:

> Porque, sea dicha la pura verdad, no se puede ser loco por elección propia. Es una condición innata. Más, es un grado de evolución. El que pretende meterse a loco únicamente por gozar de las ventajas y privilegios del género y sin poseer las aptitudes, fracasa. Eso equivale a tratar de hacerse cantante sin poseer voz.
>
> Yo siento compasión por todos los que manifiestan anhelos de pertenecer a la cofradía y no pueden pasar la prueba porque… ¡Qué divino es ser loco! (10).

Manifiestamente, en la obra de Conny Méndez, "la locura" va a ser –más que un semblante– una delimitación: el diseño de una posición dentro del campo cultural que, con mayores o menores inestabilidades, va a incidir en su relación con el pasado. En ese proceso de (de)formación institucional y confrontación de experiencias individuales, el espacio para la política contingente va a estar contaminado por un redescubrimiento de representaciones de la ciudadanía a lo largo del siglo XX, como la mujer letrada, los venezolanos descendientes de los indígenas o los integrantes de las clases populares.

Igualmente, la vocación de "tener cosas" expuesta por la autora va a hacer de su subjetividad un territorio ideal para la coexistencia de lo práctico y lo imaginario. Al asumir la locura como una nueva identidad, la autora decide sistematizar el pasado de este constructo y, por tanto, el texto prometerá la generación de una nueva historia. Quizás lo más interesante de esta promesa radique en el carácter explícito que imprime la

autora a la dupla creación/historización. En la misma medida en que la voz narrativa se inventa dentro del espacio social, consigue dar luz a su pasado. Por ello, se puede afirmar que el personaje en sí mismo va a detentar un carácter y una voz arcaizantes.

En otras palabras, durante el proceso de generar "sus cosas", la autora recupera el pasado para dejar signos de su existencia y, paralelamente, construye un documento que fungirá como una memoria futura. Es decir, toma de sus fuentes orales y de la apropiación del registro del habla coloquial el material necesario para otorgarle carácter de documento a su presencia en diversos momentos y espacios del siglo xx. Como ya se vio en las referencias de Ferrero, Pacheco y Rivas, esta instauración del recuerdo será también una forma de producir modelos culturales.

Aún más, la clasificación subjetiva que se despliega a lo largo de esta propuesta de pasado va a estar determinada por las imágenes que encarna y las que produce cada uno de los personajes. Por ejemplo, la construcción del personaje Eugenio, uno de los hermanos de la protagonista, se realiza a partir de la siguiente anécdota:

> La excitación del niño [Eugenio Ángel] era tal que todo el que lo oyó dejaba [sic] lo que estaba haciendo y corrió al cuarto de papá. Al entrar por la puerta se apreciaba el desastre. Alguno lanzó una piedra en el jardín, la cual entró por la ventana y le pegó al espejo de papá.
>
> Allí estaba el magnífico espejo completamente destruido. Mil rayitos se desprendían del centro del impacto e iban a tener al marco. Tras de las inevitables preguntas e indagaciones, asomadas a la ventana, búsqueda del cuerpo del delito, etc. Alguien propuso bajar el espejo no fuera cosa que empezara [sic] a caer los pedazos y herir a alguno. Se acercó papá al espejo, levantó los brazos, y en el momento de agarrar fuertemente el pesado marco, lo vimos que se quedó estático, inmóvil (…)
>
> Qué fue? [sic], preguntó mamá. Los labios de papá no pudieron disimular las ganas de soltar la risa.
>
> La quebradura está pintada en el espejo con el jabón (14).

Este episodio contiene varios datos interesantes para comprender el trabajo de la imagen propuesto por Conny Méndez. En primer lugar, su hermano –contemporáneo con ella y descendiente de la misma historia– quiebra un espejo, un objeto cargado de memoria y con la capacidad de reflejar "el rostro del padre"; no obstante, esta transgresión devendrá en un simulacro que, al igual que la parodia estructurada por la voz narrativa, termina por desencadenar un efecto desestructurante.

Sin duda, el resquebrajamiento fingido va a ser –al menos en apariencia– mucho menos violento que el del quiebre real, lo que proporcionará una fórmula interesante de lectura para *Memorias de una loca*. Ni el relato de Conny Méndez ni la travesura de Eugenio van a "romper" del todo la ley del padre ni el origen familiar, sino que, por medio de un trazado, van a desplazar las figuras regentes hasta el espacio de la risa, lo que –pese a la benevolencia del gesto– les va a restar poder simbólico de un modo más eficaz. Este gesto constituye adicionalmente una forma muy efectiva de hacer explícitas las irregularidades que definían la nación tanto en el momento histórico en que Méndez inscribe el episodio –es decir, durante el período gomecista– como en el momento de escritura del texto. Una ambigüedad tanto más relevante si se piensa en el autor del hecho.

Cuando los integrantes de la familia Méndez comienzan a ingresar al cuarto, no hay responsable claro de la acción. La voz narrativa, intentando recoger la impresión general, habla de "alguno", al tiempo que el resto de los personajes buscan "el cuerpo del delito". Curiosamente, al mismo tiempo que se descubre la farsa subyacente a la acción, esta adquiere también autor e historia, con lo cual, si bien se puede decir que pierde capacidad transgresora, se torna una expresión de la singularidad con una función clara dentro del discurso de Méndez. Tal como ocurre en este caso, la

marca subjetiva de cada recuerdo va a ser uno de los fundamentos de su revisión del pasado.

Esta subversión y, sobre todo, la individuación que se consigue con el uso y la referencia a la imagen, adquieren una dimensión diferente –y hasta contraria– en el empleo de las alegorías lingüísticas. Uno de los episodios que mejor ilustran este fenómeno en el texto es el de la llegada de un perro a la familia. En principio, la voz narrativa afirma:

> Al día siguiente papá adquirió un perro muy bravo, al cual le dio el nombre de "Respeto". El hombre que lo trajo lo dejó encadenado y se fue. De allí en adelante la única que se atrevía a acercársele era yo, pues "Respeto" y yo nos adorábamos. Después de cada travesura que yo hacía o al menor indicio o amenaza de una "pela" yo corría a meterme dentro de la casa de "Respeto", y ¡ay de aquél que se me acercara!
>
> Una noche entró un ladrón que ignoraba la presencia de "Respeto", y al pasar rozando la casita, mi perro, de un solo trancazo le trancó la pierna entre sus dos mandíbulas y lo detuvo así hasta que vino corriendo toda la familia, desesperada por la gritería que formó el hombre.
>
> "Respeto" era un magnífico y nobilísimo Bóxer cuya memoria me da "saudades". Ojalá que los perros tengan alma porque deseo mucho volverme a encontrar con él (15).

"El respeto", dentro del imaginario infantil que recupera la autora, ha dejado de ser una virtud y, aunque conserve cierta dosis de veneración y de complacencia hacia el poder, su concreción en un cuerpo animal acaba por desacralizarlo y, sobre todo, por quitarle cualquier capacidad de acción. En términos literales, el ladrón deja de entrar a la casa por temor y no por respeto, tal como ocurre con las personas que evitan castigar a la protagonista después de una travesura; sin embargo, lo más interesante ocurre cuando la voz narrativa decreta que "ha muerto el respeto", incluso aquel miedo que emanaba de él; por tanto, la actitud antes referida ya se encuentra en el terreno de la nostalgia.

A diferencia de la función que cualquier alegoría debería cumplir en un relato histórico, dentro de este texto la representación del respeto pierde toda capacidad performativa. El Bóxer amigable no modela conductas y, aunque cabe la duda de que pueda dejar algún registro de su existencia, pues Conny sospecha que pudo haber portado un alma, no tiene injerencia alguna en el desarrollo de la cotidianidad del personaje. Pese a ello, en esta misma figura, y en este mismo manejo del lenguaje, se cruzan distintas variables: la indefensión de la mujer, el cuidado del "hogar" como espacio por definición femenino y la imposición paterna conviven en la decisión de adquirir –a manera de bien de consumo– este perro.

Entonces, en un recorrido inverso a lo que pudo suponer el recurso especular, en la construcción de este personaje no hay fragmentación ni movilización de las subjetividades, sino acumulación de acciones y sujetos en un solo cuerpo que, como consecuencia de su defunción, ya no puede ser rechazado y ni tan siquiera merece ser deconstruido por la voz autoral. Cabe recordar que la Conchita adulta rememora la partida del perro antes de que este muera:

> Cundió la noticia de que un animal feroz andaba suelto y en un momento se formó un grupo que salió a perseguirlo (…) encontraron a "Respeto" echado en su sitio de costumbre[,] triste y con los ojos lagrimosos. Cosa rara, se dejó llevar sin protestar, como ser que ha perdido toda voluntad (16).

Y lo ve con cierta melancolía. La compasión que determina este discurso le atribuye un tono conciliador que, una vez más, le restará posibilidades de turbación a su lectura del pasado.

En este contexto, toman particular relevancia las aseveraciones de Bettina Pacheco (2002) cuando, tras comentar que el proyecto memorialístico de Conny Méndez está centrado en la exaltación de su saga familiar, añade: "Las memorias comienzan bajo un subtítulo: 'Yo y los demás'. Sin embargo, como ya

dije, tratará más de los demás que del yo" (80). Esta referencia motiva al menos dos preguntas: ¿quiénes son los "demás" que la autora elige como sujetos de su discurso?, ¿qué tipo de relación establece la voz narrativa con estas alteridades? Los episodios protagonizados por un personaje femenino llamado Merceditas bien pueden ser ilustrativos a este respecto.

Antes de relatar cómo la prima, estando de visita en su casa, decidió comerse una serie de barritas aromatizantes, la voz enunciadora comenta que "El niño normal tiene la protección divina. El Evangelio lo dice: 'Pisarás sobre el león y hollarás sobre la serpiente, tomarás veneno y nada te será dañino'. Lo que es en Merceditas se comprobó el Verbo" (20), y poco después añade:

> –¡Mercedes! Corre, vuela, toma un coche y véngase que Merceditas se ha comido toda la caja de cachets y son veneno, Mercedes, me lo dijo el doctor Ríiiiiiios!
>
> En menos tiempo de lo que tarda en referirlo se había trasladado a mi casa hasta papá Méndez, y toda la familia en masa se unió en la buena lucha gigantesca de… ¿Salvar la vida de Merceditas? No. De ver quién lograba echarle manos para aplicarle una dosis de ipecacuana. Y la prueba de que el Verbo se hizo Carne es que allí está Merceditas como si jamás hubiera quebrado un plato (20-21).

En este episodio se evidencia que la alteridad elegida por Cochita-narradora como modelo de definición no solo adquiere otro signo con el paso del tiempo sino que, además, sobrevive a la supuesta "pena" producida por la transgresión de las normas. El veneno no surte efecto en el cuerpo de Merceditas porque su "normalidad", llamada locura en el período de entresiglos, le adjudica una amplia capacidad de defensa –no solo ante las creencias populares, sino también frente al conocimiento científico del "doctor Ríiiiiiios!"–, lo que permite trascender el tiempo y ser nuevamente valorada, una vez que Conny-sujeto ha adquirido luminosidad y derecho a la palabra.

A partir de esto, se establece una intersubjetividad productiva entre los dos personajes. Si bien es cierto que la construcción de Merceditas no resultaba aceptable en el marco de la novelística histórica tradicional y que, quizás, tampoco hubiera podido ser biografiada, Méndez la exhibe como un elemento de dispersión. Una voz y una presencia que niega con su sola mención cualquier autoridad narrativa y apuesta por la irradiación de la memoria como único registro habitable del pasado. Una selección/edificación del personaje que, sin duda, habla claramente del "yo" que Méndez desea perfilar, al tiempo que funciona como un buen descriptor de su posición política.

La entidad encarnada por la protagonista puede ser comprendida, entonces, como transgeneracional, dado que, si bien –al menos en la mayor parte del texto– la voz narrativa se posiciona como una mujer adulta que reconstruye el pasado, su perspectiva se desdobla permanentemente y (re)presenta su mirada de niña o, lo que resulta aún más interesante, las normas sociales y conductuales que regían durante su infancia. Esto crea un efecto de simultaneidad en el texto que llama a evaluar, según el pasado, el momento que se vive, y viceversa. Así pues, se genera dentro, en *Memorias de una loca*, una doble escala de valores que se encontrará en permanente diálogo.

Por ejemplo, esta decisión de "dejar pasar", que permite la regularización de la figura de Merceditas en el imaginario venezolano, se va a transmitir de una generación a otra, lo que desencadenará una reflexión ética en torno a esta actitud. Quizás el episodio de la novela donde se ve más claramente este proceso es en la aparición de Yuye –una hermana de la protagonista, seis años menor que ella– y su ubicación en el mapa familiar. Al describirla, la voz narrativa cuenta que "O yo era muy infantil o Yuye era muy mujer, lo cierto del caso es que éramos íntimas hasta el día en que comencé a hacerme la loca" (26-27). Poco después, añade:

> se trocaron los papeles, pues se convirtió en la hermana mayor que mira con desconfianza e indulgencia a la locaria menor (…)
>
> Yuye es eminentemente positivista. Ella no permite que una conversación se torne triste ni trágica. Ni que alguien cometa un "faux pas" y se azore. Ni que nadie quede mal, desairado ni cursi. Yo he visto muchas veces salvarse una situación porque[,] en el instante preciso, Yuye suelta una frase cómica que rompe la tensión y restablece el equilibrio. Esto denota una reacción positiva a toda prueba, una gran inteligencia y corazón del tamaño del Ávila (27).

El espejeo que convierte, dentro de esta obra, a los hacedores de historia en los espectadores, a los políticos en marginales y a los "locos" en negociadores del pasado va a permitir en este caso que una subjetividad sobrevenida durante la infancia del personaje se erija como la defensora de la ética más tradicional. Una escala según la cual las actitudes de la protagonista pueden ser puestas bajo sospecha; no obstante, el juego temporal permite que Yuye reconozca la existencia de su hermana y, al mismo tiempo, detente una capacidad de mediación difícilmente visible en los integrantes de las generaciones anteriores.

Esto toma una importancia capital cuando se considera que, como el personaje de Conny Méndez ha sido construido por su propia voz, puede resultar coherente y hasta previsible; no obstante, su perfil se desdibuja cuando la mirada evaluadora de la tradición intenta comprenderlo. La presencia de Yuye, entonces, va a concentrar una dualidad por demás expresiva, pues ella –en tanto hermana menor– verá cómo Conny transita por la vida familiar arriesgando su nombre y, a la vez, se tomará la tarea de experimentar las mismas intenciones, con la finalidad de reparar o evitar la vergüenza.

Pero las subjetividades domésticas y domesticadas no son las únicas que se inscriben en un pasado tras las correcciones de rigor, sino que también las grandes figuras de la historia sirven,

en *Memorias de una loca*, como alternativas de rememoración. Por ejemplo, cuando la voz narrativa textualiza los mecanismos mediante los cuales se alegorizó al expresidente venezolano Juan Vicente Gómez –como personaje histórico– y a doña Lastenia –en tanto sentido motivado y analógico–, el "pasado oficial" adquiere condiciones de hiperrealidad que también se inscriben en el espacio de la ficción, la historiografía y la novela histórica tradicional. Así pues, el discurso de la cotidianidad emprendido por la autora se naturaliza e inaugura un nuevo territorio para la comprensión de los cambios.

En el "hecho único" referido por la autora, además, se le otorga una doble función a cada personaje: al tiempo que el presidente desciende para convertirse en el "espectador" de las acciones propias de una identidad desplazada, doña Lastenia se transforma en "autora" de su propia conducta. La duplicación de papeles –pues ninguno de los personajes deja de desempeñar su labor principal– imprime en el recuerdo un movimiento espacio-temporal. El pasado no es, sino que, sencillamente, estuvo; por ello, en este episodio se rompe con la noción de "registro" adjudicada tradicionalmente a la revisión histórica, al tiempo que se caracteriza el diálogo con la memoria como un proceso de simbolización.

Salta a la vista, entonces, otra de las estrategias diseñadas por la voz narrativa para dialogar con el pasado. La (re)producción de este modo poco tradicional de interactuar con la autoridad hará que doña Lastenia, la subjetividad femenina de la Venezuela decimonónica, marque ontológicamente su historicidad y, como consecuencia de ello, su vínculo con la producción cultural que giraba a su alrededor.

A este respecto, resulta muy interesante que se comprenda este personaje como una individualidad con principio y fin claros. De hecho, para dar cuenta de sus orígenes, la voz narrativa

no se basa solo en doña Lastenia, sino que se remonta hasta la figura de "el primer loco que pisó estas costas (…) Cristóbal Colón, pues lanzarse a la aventura por océanos desconocidos, y en una cascarita de huevo, no se puede clasificar de sensato" (72). Una reconstrucción histórica carnavalesca que le servirá a la autora para parodiar un punto de arraigo –pues Colón llega acompañado de "Diego Méndez", uno de sus antepasados– y, al mismo tiempo, glosar el proceso de imaginación nacional redefinido en la década de los cincuenta:

> Ya las calaveras estaban inservibles, comidas por gusanos, agujereadas por todas partes, averiadas por las tempestades, perdidas las anclas, chocadas unas contra otras, permanecían a flote a fuerza de bombear día y noche el agua que las llenaba hasta los puentes, y la comida se había podrido en las bodegas (…)
>
> Diego hizo amistad con tres diferentes caciques, y después de cada alianza enviaba a uno de los compañeros a informar a Colón. Finalmente se presentó a las carabelas en una gran canoa remada por seis indios y cargadas de animales, casabe, grano, aves y frutas, que había comprado al cacique Aymero, con quien hizo tal amistad que llegaron hasta a cambiar los nombres (74).

Tan solo este fragmento ilumina el pronombre con que se titula el apartado. Si la voz narrativa, en un capítulo titulado "Nosotros", está hablando de Colón y del miembro de su tripulación encargado de solucionar los problemas cotidianos, cabe entonces preguntarse: ¿quiénes conforman ese sujeto político y plural referido?, ¿cuáles son las filiaciones que establece su "yo" con estos personajes?, ¿el "nosotros" empleado por la autora incluye al lector y lo hace parte de este pasaje de la historia o solo a los descendientes de los conquistadores? Es visible que esta tensión contiene nuevas problematizaciones del pasado, el tiempo y la historiografía como ciencia.

En principio, el hecho de que la subjetividad errante y errática de Conny Méndez esté ubicada en el lugar del sujeto de la visión sugiere una transformación del objeto observado. En este fragmento, Colón pierde cualquier impresión de realidad, no solo porque se (des)figure ni porque renuncie a dejar alguna huella física, sino también porque sus interacciones con Diego solo sirven para confirmar la percepción de la protagonista. Así pues, la voz narrativa no reitera, por medio de la reconstrucción de este personaje, las expectativas ni las certezas del lector ideal de estas memorias, sino que establece una vía satírica para comprender el origen continental. También se debe tener en cuenta el distanciamiento considerable de *Memorias de una loca* con la leyenda negra de la colonización, pues al tiempo que la voz narrativa equipara a su antepasado, que tal vez existió, con el "Descubridor de América" –no solo en tiempo y espacio, sino también en actitud y método para razonar–, el enfrentamiento con la alteridad pasa a ser leído –más que como un acto de traducción– como un gesto de contaminación en los niveles lingüísticos y semánticos. A partir de lo cual, la protagonista adquiere el poder de convertir la historia en el origen de "eso" que su deseo la impulsa a ser.

Esta contaminación, además, se extiende hasta modificar también al narratario del discurso, quien no solo reconocerá como sujetos productores de saber en su pasado a los conquistadores, sino también a los indígenas. Desde que se relata este episodio hasta el final de *Memorias de una loca*, se reforzará la idea de que los cambios de poder en la generación política de la memoria desembocan en un desplazamiento de la representación simbólica del origen. Un juego que, además, asoma una marca étnica dentro de un proyecto nacional –o quizás de varios, pues, en teoría, el texto no alude al perezjimenismo, sino al siglo XV– acusado solapadamente de racista. A propósito de ello, el apartado cierra del siguiente modo:

> [Diego Méndez] dejó las siguientes instrucciones acerca de su tumba y epitafio:
>
> "Aquí yace el Honorable Caballero Diego Méndez, quien mucho sirvió a la Corona de España primero en el Descubrimiento y Conquista de las Indias con el Almirante Cristóbal Colón, de Gloriosa Memoria, quien las descubrió, y después con sus propias naves y a su propio costo".
>
> Pide por Caridad un Pater Noster y un Ave María.
>
> En el centro de la loza hágase tallar una canoa, que es un tronco de árbol ahuecado en que navegan los indios, pues en una semejante navegué trescientas leguas. Encima póngase las letras que digan "Canoa" (75-76).

Más allá de la ironía y el toque satírico que la autora le imprime al texto, lo más interesante de este fragmento radica en la teorización acerca de la historia. Diego Méndez, como sujeto letrado, no solo define bajo qué circunstancias y por qué acciones determinadas de su existencia será recordado –pues aunque su nombre no se encuentre inscrito en la historia oficial, funda una generación de autores capaz de cumplir su deseo–, sino que, además, se autodesigna como mediador entre la cultura occidental y el saber nativo. Es decir, este personaje se inscribe dentro del pensamiento latinoamericano en calidad de héroe, elige la parte del conocimiento indígena que quiere compartir con el saber occidental y, al mismo tiempo, funda un presente que será rememorado como pensamiento histórico con el paso de los años.

A partir de aquí, se renueva la pregunta acerca del título del apartado: si en este capítulo se designa a las personas con poder para fijar su propio espacio en la memoria colectiva, ¿quiénes constituyen ese "Nosotros"?, ¿a quiénes confiere la autora la capacidad de definir, estructurar y designar la historia? Esta ambigüedad no se desenmaraña en ningún momento del texto; no obstante, Conny insiste permanentemente en su propia adscripción a ese colectivo.

Según el relato, la protagonista siempre tendrá la posibilidad de establecer cómo será recordada tras su muerte; por ello, no deja de ser curioso que –en el mismo tono autodefinidor y en la misma intención de "traducir" una identidad descubierta ante su cultura de origen, contenidos en el epitafio de Diego Méndez– la autora titule este libro con el término "Memorias". No sería del todo descabellado pensar que Méndez, al compilar esta gama de personajes y momentos, haya querido jugar con la polisemia del vocablo en cuestión. Hablar de "memorias" bien podría referir recuerdos individuales e íntimos; podría aludir a la capacidad misma de rememorar; o bien podría designar un estudio o ensayo sobre un tema específico. Al leer este episodio protagonizado por Diego Méndez, bien se podrían estar acumulando todos los significados posibles sobre el sustantivo que designa su publicación.

En otras palabras, tras fijar su propio origen y el de los suyos en un fragmento de la conquista de América, reubicado en el interior de unas "memorias" que, desde el comienzo, se basan en la yuxtaposición de significados, la autora no solo exhibe una escritura que se socava a sí misma, sino que a la vez señala las discontinuidades propias de cualquier ejercicio de narración cuya finalidad sea naturalizar ciertas ideas hasta convertirlas en verosímiles. En un solo texto, Méndez inscribe el registro y su puesta en duda.

Eso provoca, además, gestos que de otro modo hubieran parecido inexplicables, como que la voz narrativa –contrariamente a lo demandado hacia la mujer letrada– comente que nunca le ha sucedido "algo interesante ni agradable en París" (88), o bien, que dedique largas reflexiones a un viaje a México que realizó "por acabar de quitárselo de encima" (93). Precisamente, en esta disertación, Conny ejecuta todos los movimientos antes señalados, para acceder a un pasado singularizado:

> Así como en Madrid me sentía Luis Candelas en las callejuelas que rodean la Plaza Mayor, y debajo de cada vetusto farol veía un caballero de capa y espada, en México vivía sobresaltada esperando que me saliera un espanto, y viendo descabezados galopando a caballo a la luz de la luna. Allí no hay quien no tenga alguna historia espeluznante que referir, algo de experiencia personal o tradicional en su familia. México tiene horas de sol como todo otro lugar, pero impera, aún en pleno día el sentir que da la hora de las seis de la tarde en todas (95-96).

El diálogo en torno a las relaciones Europa-América dentro de este fragmento, que nuevamente conduce a la protagonista, desde el dominio de la voz, hacia la inversión discursiva, resulta incontestable. En las calles de España, Conny Méndez se identifica con un transgresor del siglo XIX; pretende así ubicarse en los espacios de villanía y tornarse amenazante frente a quienes han adquirido la condición de ciudadanos; no obstante, cuando regresa a México, un país colonizado, se sitúa en el lugar de la víctima, que teme ser agredida por los habitantes –ininteligibles a sus ojos de mujer intelectual– de un pasado circular que coexiste con su presente. Por otra parte, al inscribir una figura como el bandolero Luis Candelas o como los espantos de la iconografía ancestral mexicana en condición de "posibilidades de ser" dentro del trayecto épico relatado, queda clara la necesidad de la autora de convertir lo personal en político. Un deslizamiento que, nuevamente, acusa un abordaje teórico del conocimiento histórico.

En principio, la condición formativa del viaje adquiere una dimensión excéntrica. El desplazamiento y los cambios de identidad que se producen a propósito del mismo pueden ser descritos de muchas formas y a partir de diversos referentes, pero ninguno de ellos llega a constituirse nunca como la "verdadera", ni tan siquiera como la más deseable, representación de este tránsito. En otras palabras, si bien el recorrido fundacional

ocurre y, lo que es más interesante, es rememorado desde una posición subjetiva emergente, en el relato se deja claro que ni el lenguaje puede designar la totalidad del pasado ni el pasado puede imponer ninguna lectura sobre su curso.

En este marco, la inserción de discursos fantásticos y ajenos –casi contrarios– al *ethos* de la racionalidad cumpliría también la función de reinterpretar. Por ejemplo, en el apartado que lleva por título "La loca en México", la voz narrativa asegura que su amigo Eugenio había visitado un monasterio que ninguno de los lugareños decía conocer. Cuando el hombre hablaba con los mexicanos de la zona, proporcionaba datos precisos sobre el lugar; sin embargo, nadie se mostraba capaz de reconocerlo. Varias horas después de haber comenzado a buscar explicaciones, Eugenio se encontró con un cura, quien le dijo:

> usted es un hombre de educación, y el mero hecho de haber sido atraído al sitio del monasterio comprueba que tiene cierto adelanto espiritual. Usted me pide la explicación y no tengo por qué negársela. Es sencilla, tendrá que aceptarla por más fantástica que ella parezca, ya que ni usted ni nadie más podrá ofrecer una más clara ni más lógica. La vela, mi buen señor, la puse yo mismo sobre la mesa. La cobija también. Yo he estado en espera todos estos años, pues he estudiado los relatos que le acabo de mostrar, y sabía que este año, en la noche de San Bruno debería aparecer el monasterio en el sitio del pequeño cementerio. Me trasladé allí y lo vi aparecer. Mi proyecto era el de pasar la noche y comprobar los hechos maravillosos de la Inteligencia Suprema. La mayoría ignora la historia del monasterio. Los muy ancianos la tienen por leyenda. A mí no me interesa que la conozcan pues ya tienen suficiente con sus propios cuentos de aparecidos (99-100).

La decisión de presentar este discurso como una anécdota referida a un personaje quien, a su vez, se la narra a Eugenio, para que él, viajero latinoamericano reinventado, finalmente se encargue de relatársela a la protagonista, inscribe el texto dentro

de un archivo oral y, por tanto, poco confiable desde la lógica racional; no obstante, como lo manifiesta explícitamente el cura, esta fábula constituye el único discurso circulante en torno al hecho, por tanto, no puede ocultar ningún sentido, sino que está abierto a recibir una cantidad inagotable de lecturas. De igual forma, Conny asocia este episodio con su proceso de identificación o, lo que es lo mismo, con el origen de sus temores y su conducta. Al hacerlo, le atribuye un poder performativo que no se le da en ningún momento de la obra ni al discurso histórico ni a las representaciones mediáticas.

Este episodio ejecutaría, entonces, una doble acción. Por una parte, estaría instituyendo un pasado poco difundido, no codificado en la letra escrita y, por tanto, generador de subjetividades alternativas, como bien pudieran ser los aparecidos del monasterio o el cura que los mira. Al mismo tiempo, la fábula servirá para configurar a los "sujetos extranjeros" –entre quienes se inscribe, nuevamente, la voz narrativa– como entes indispensables en la fundación y delimitación del Estado mexicano. Podría decirse entonces que la escena del monasterio constituye un elemento importante en la definición de la identidad nacional.

En este marco referencial, las dos últimas afirmaciones del cura se tornan mucho más elocuentes. El hecho de que los ancianos lean esta historia como una leyenda –es decir, como un discurso poco confiable– pero, a la vez, tengan "suficiente con sus propios cuentos de aparecidos", adjudica al pasado que subsiste en la oralidad la capacidad de reflejar y reproducir identidades existentes. El saber popular funcionaría aquí como una suerte de potencia capaz de actualizar el pasado y explicarlo en el presente. En este sentido, la memoria oral tendría mayores facultades que la historiografía tradicional, sobre todo en el proceso de negociación de las subjetividades antes expuesto. Podría afirmarse entonces que, en *Memorias de una*

loca, el "habla" pasará a ser la marca de género, nación y clase por excelencia.

El mejor ejemplo de esta revaluación de la oralidad se encuentra encarnado en Nunú. Se trata de un personaje atravesado en su constitución, su origen y sus acciones por todo este debate acerca de la identidad jurídica y la subjetividad femenina. En principio, a esta mujer, parte del personal doméstico de la casa de los Méndez, se le adjudica la capacidad de versionar los nombres propios. A la cocinera de nombre "Fructuosa", Nunú la llama, insistentemente, "Frutera", hasta que todos se ven en la necesidad de cambiarle el nombre y llamarla "María". Del mismo modo, a "Carlos Prunhuber" lo llama "Bruno", "Terrón Urban", o "Cruz Rubén", de forma que, si bien el personaje femenino no goza de la autoridad necesaria para asignar significantes admitidos dentro del espacio público, sí logra establecer su propio mapa de identidades.

Aún más, la inestabilidad que Nunú proyecta sobre el resto de los personajes que la circundan se pone de relieve sobre su propia corporalidad. Por ejemplo, cuando intentan registrarla como una habitante del espacio urbano y moderno, Conny comenta:

> Llegó el famoso día aquel del Censo en la Capital y comencé a preparar los datos.
> –Nunú, ¿qué edad tienes?
> –Guá, yo no sé.
> –¿Cómo no vas a saber?, ¿cuándo naciste?
> –Tampoco sé.
> –¿Y quién puede saberlo?
> –Nadie porque yo soy muy vieja y todo el que podía decírmelo ya murió.
> –¿Dónde naciste?
> –En Cúa.
> –¿Pero no tienes idea más o menos cuándo?
> –Sí, por ahí, por el terremoto de Cúa.

> –Entonces la cosa no es tan difícil, tendremos que averiguarlo en la iglesia de Cúa.
> –No[,] señol. La iglesia, [sic] se quemó y se quemaron también todos los papeles.
> –¡Qué es esto!, exclamé, y llamé a la Biblioteca Nacional, para preguntar cuándo había sucedido el terremoto de Cúa.
> Allá nadie sabía y tuvieron que registrar los archivos. Me dieron una fecha que ahora no recuerdo.
> –Bueno, pues, ya lo sabes Nunú que te voy a poner como fecha de nacimiento la del terremoto, y me parece muy natural que un Méndez tan Méndez como tú haya nacido en medio de un terremoto (113).

Al contrastar las dos subjetividades en diálogo, la negociación con el pasado transmuta, dentro del imaginario nacional, el signo definidor de "la mujer indocumentada". Nunú no tiene acceso a la ciudadanía, de hecho –como lo expone la protagonista al hablar sobre sí misma–, tampoco tiene deseo alguno de adquirir esta condición; sin embargo, pese a su cercanía, la señora que no sabe cuándo nació y que, para comienzos del siglo xx, no tiene a quién preguntárselo, y la autor(idad) que hace un uso político de su heterodesignación y decide renunciar a la marca legal de venezolanidad en los años cuarenta, no alcanzan la misma figuración dentro de la historia oficial ni el mismo poder simbólico para desarrollar un territorio de autodefinición.

En otras palabras, si bien es cierto que, en medio de sus viajes épicos, la autora abre un espacio para la construcción de Nunú, con la finalidad de definir un tiempo de pertenencia para esta subjetividad desplazada, la vaguedad hace que solo reproduzca de ella ciertos rasgos destacables, peculiaridades que, de algún modo, sobreviven al proceso de politización de la mujer venezolana. Incluso, podría afirmarse que la voz narrativa redime estos rasgos para poder diferenciar su ejercicio de delimitación de los espacios y de configuración subjetiva, de

los movimientos autoritarios de la intelectualidad orgánica del perezjimenismo.

Pese a ello, antes de emprender su nueva aventura, la protagonista deja al descubierto que saberse y anunciarse como la única poseedora del testimonio de Nunú le aporta legitimidad en tanto sujeto del saber. Lo que, aunado a la facultad manifiesta para consultar la biblioteca –reducto de la cultura letrada por antonomasia– y, a partir de entonces, establecer un punto de corte de la historia, la erige como la voz de esas subalternidades que circulaban en la Venezuela de la primera mitad del siglo XX. Es decir, si bien es cierto que la presencia de Nunú va a mostrarla como una entidad caduca, su inscripción en el tiempo, por parte de la voz narrativa, va a aportar la opción de reivindicarla y hacerla circular como una alternativa y/o una fuente para "ser" en la Venezuela de los cincuenta.

A partir de ello podría deducirse que para Conny Méndez es indispensable la inscripción de la "loca" en el pasado, porque ninguna de sus preguntas sobre la existencia, la identidad y la pertinencia de la mujer durante el perezjimenismo podrían ser respondidas desde una tradición historiográfica caracterizada por negar la existencia de su subjetividad. La autora propone, entonces, dentro de *Memorias de una loca*, un replanteamiento de la función del recuerdo, que ya no se limitará únicamente al reconocimiento de su lugar imaginario, marcado por la historia, sino, principalmente, a la generación de un territorio ilimitado, donde es posible la elección de un nombre y de una oposición al lugar de residencia predefinido.

Ahora bien, si se piensa este tránsito hacia la interiorización del pasado y su fluctuación entre lo social y lo personal en la obra *Memorias disparatadas*, de Cristina Ferrero (1959), emergerán nuevos elementos. Por ejemplo, una necesidad de contemporaneizar el recuerdo para dialogar con la tradición, más que

para comprender el presente y, a la par, una declarada intención de usar socialmente la historia, sea cual fuere su contenido.

Una de las primeras referencias a estas visiones aparece en el "Pórtico", donde Cristina Ferrero sede la palabra a una nueva voz narrativa. A diferencia de lo que ocurre con "LA Autora", Carmen Farabuti sí intenta disculparse con el lector; de hecho, anuncia que explicará "el motivo de que este libro haya sido escrito" (15):

> Manifestábale yo aquella vez [a una mujer simpatiquísima, cuya charla, por lo acelerada y copiosa, hace pensar en una porción de metras rodando por una escalera], aprovechando una de sus muy raras pausas[,] que me angustiaba un tanto el retorno a la vida normal, en vista de que, a consecuencia seguramente de largos padecimientos, venía notando que adolecía de ciertas amnesias parciales, de unas como lagunas en mis recuerdos de los últimos años. Sin embargo, había observado, continué, que por el contrario, las memorias de mi infancia, de mi madre y de mis hermanos, se presentaban dentro de mí con una claridad sorprendente (…). La respuesta rápida e impensada de mi amiga me cortó la respiración: –No te preocupes, chica! [sic] A mi mamá[,] cuando ya se iba a morir, le sucedía exactamente lo mismo (15-16).

Es cierto que la recuperación del pasado como forma de supervivencia no suponía ya, para la década de los cincuenta, ninguna novedad dentro del pensamiento latinoamericano. Por el contrario, el auge de la novela histórica, los libros de memorias y las crónicas había nacido casi a la par de la fundación republicana; no obstante, existen al menos tres elementos que singularizan este comentario en la voz de una mujer letrada en el perezjimenismo. En principio, la mujer doméstica sabe que, aunque "no se ha muerto" (16), está condenada a desaparecer como subjetividad y quiere dejar constancia de su existencia en la Venezuela moderna; en segundo término, quizás por el gesto excluyente del nuevo proyecto nacional, se niega la posibilidad de un presente deseable, digno de ser recordado; por último, cuando se emplea el sustantivo "metras", se incluye en el

texto una nota aclaratoria que las define como "canicas", gesto que señala la construcción de un narratario extranjero e, inclusive, geográficamente muy distante a la "muchacha de provincia", que en términos explícitos se solicitaba.

Carmen Farabuti estaría entonces exigiendo un territorio de pertenencia dentro de los límites nacionales, tanto a sus pares femeninos, como a los lectores más eruditos que se afirmaban como únicos dueños del registro impreso. Esta intención toma rasgos más definitivos cuando la voz del personaje principal borra los límites entre la alta cultura y la cultura popular, pero no bajo la aparente sumisión que determinó las primeras expresiones de Ferrero, sino en un tono desacralizador que legitimaba los discursos populares tildados de banales como herramientas de construcción del "yo":

> Y es que la historia de mi HOGAR (así, en letras mayúsculas) fue tan hermosa y divertida, que fijarla en el papel sería una bella distracción. He recordado, pues; he soñado, he escrito, me he reído mucho… y a ratos he llorado. Pero no me he muerto. Y el resultado final está aquí, en este libro de memorias familiares. Desordenado, caprichoso, humorístico, tierno algunas veces y cursi muchas, como la vida (16).

Se vislumbra, en este fragmento, un deseo de intervenir tanto la exigencia de la estética realista, en la literatura venezolana, como la resignificación de la cultura popular[1] que el estado pretendía instituir durante la década de los cincuenta. La intimidad –ahora en mayúsculas– adquirirá una relevancia innegable

1 Tal como asegura Jorge Bracho (2004), en su texto "Ciudadanía, catolicismo y cultura popular", durante el perezjimenismo, "Los nuevos referentes nacionalistas y de identidad tuvieron en la historia, la religión y la cultura popular sus pilares fundamentales. Sin embargo, estos referentes fueron delimitados y controlados por el poder gubernamental. Así la historia quedó reducida al culto de los héroes de la patria, el catolicismo a la adoración de santos y vírgenes identificados con regiones específicas y la cultura popular se asoció solo con el folklore" (54). Es decir, si bien hubo una supuesta apertura hacia el empleo de estos espacios para la definición de nuevas identidades, el aparato estatal acabó por limitar los usos de la cultura popular y los saberes domésticos.

dentro de este discurso, en cuyo interior, ser venezolano, tachirense o mujer perderá su condición inmutable y/o estereotípica, a favor de la particularidad que otorgan la autoría y la historia.

Paradójicamente, la fijación de los significantes en torno al saber no institucionalizado lo hace susceptible de manipulación. El manejo performativo y retórico de la memoria permite que su escritura no regule, como en el caso de la historia, los hechos, sino que los ponga en circulación para dar cabida a la voz de esa mujer condenada a desaparecer. O, lo que es lo mismo, el reconocimiento de la cursilería, el desorden y la sobreexposición de las emociones como rasgos estilísticos del discurso que está por comenzar admite que la voz narrativa parodie la distancia que siempre existe entre el cuerpo y la identidad asignada, para así cuestionar los presupuestos epistemológicos de la narrativa realista.

Este párrafo le resta solemnidad a ese deseo de trascendencia tan común entre los intelectuales latinoamericanos del segundo tercio del siglo xx. Contrariando la finalidad por antonomasia de cualquier libro de "memorias", Farabuti nunca dice que narra para salvar a su familia del olvido o la desaparición, sino que escribe para esperar su muerte que es un hecho inminente contra el cual ha decidido no pelear. La paradoja mayor surge cuando la autora sobrevive a su propio relato y deja sin efecto la capacidad devoradora de la modernidad.

Curiosamente, este personaje que permanece no tiene la facultad de recordar en solitario, sino que está obligado a seleccionar recuerdos y documentos de otros, que darán cuenta tanto de su "yo" como del poder de la palabra dentro de la constitución familiar. Más que como una narradora, Carmen se perfilaría entonces como una archivista. Continuando con el juego de contraposiciones de la alta cultura y la cultura popular, la voz narrativa introduce como primer documento una "carta" que dirige Victoria, la madre, al abuelo de los Farabuti:

> El domingo estuvimos esperando a misia Carmen, la mamá de Lucio. Él le ha puesto ya varios telegramas y un propio con las bestias, pero la lluvia ha sido tanta que el río ha estado impasable y devolvieron a las bestias (…)
>
> Anoche estuvimos de mucha luz en la esquina, pues Lucio mandó poner un hermoso farol, porque, aunque la luz eléctrica ya la encienden hasta el Cementerio, de aquí no se han acordado. El domingo fue el matiné en el potrero Bolívar, pues no merece el nombre de plaza.
>
> Recibe un abrazo de tu chata, que te pide la bendición.
>
> VICTORIA (19).

Las referencias al período de entresiglos, como un momento de progreso y crecimiento de la ciudad, permiten que la autora se posicione ante los cambios que estaba sufriendo el espacio urbano para el momento de producción de su obra. Entonces, se reconoce la "llegada de la electricidad" a la provincia y se habla de una proyección cinematográfica; no obstante, se deja claro que estas modificaciones implican un proceso de exclusión que solo puede ser solucionado si quienes se han visto marginados se proporcionan "su propia luminosidad". Es decir, si cada uno de los habitantes del pueblo da cuenta de sí mismo.

Además, no parece ser casual que en medio de este aislamiento aparezca una "Carmen" más, que desplaza a la hermana fallecida. Tras esta mención a la abuela paterna, la voz narrativa, aunque conserva el "II" después de su nombre, se ubica como la tercera mujer de su tipo, con lo cual, hasta el epíteto distintivo que la acompaña deviene falaz. Asimismo, y esto resulta más curioso, en esta carta se evidencia que el nombre tiene su origen en una individualidad aislada, remota y sin acceso a la intimidad de su familia porque no existen –y de existir, son sumamente peligrosas– las vías de comunicación entre un territorio y otro. Es decir, se deja claro que "las cármenes" están condenadas a desaparecer.

A pesar de ello, a medida que emergen más personajes con este nombre dentro de las memorias, estos van llenando con su corporalidad el espacio público, hasta el punto en que, en la anécdota final de este libro, la voz narrativa –que en el primer relato se limita a mezclar la vida desnuda o íntima con la vida política, a partir del reconocimiento de la experiencia como forma de saber– pasa a ser un sujeto descrito desde la omnisciencia, un personaje que ha logrado interpelar su entorno hasta el extremo de que otros saberes se vean obligados a reportar sus acciones.

Para que esto sea posible, Cristina Ferrero concilia la tradición heredada por las venezolanas de su generación con el futuro deseable para la emergencia de una nueva Carmen o, lo que es lo mismo, busca justificar el nacimiento de una identidad femenina y dislocada en medio de la Venezuela de los cincuenta. Quizás la primera estrategia que se acusa, en la formulación de este proceso pacificador, sea el esfuerzo por pluralizar las voces y los rostros del pasado. Así pues, a la carta de Victoria responde una misiva de su padre, don Antonio, donde este afirma que:

> Deseaba escribirte, pero esperaba, como es natural, que tú lo hicieras antes. Siempre te hemos considerado tu mamá y yo como una muchacha de criterio y juicio poco común entre los jóvenes de tu edad; lo comprueba tu elección. Entre nosotros, el matrimonio no tiene el carácter que domina en muchas partes, hasta rebajarlo a una sociedad comercial: tienes tanto, tengo cuánto, unámonos para doblar el capital. Esto, unido a la ley del divorcio, llaman algunos pensadores modernos un progreso en la sociedad.
>
> Quedémonos sin el progreso en este sentido y consideremos el matrimonio como lo que, ante todo, moralmente es: una institución cristiana, sacramento de nuestra religión (20).

Existen varios elementos dignos de ser comentados en la intervención –fundamental, aunque breve– de este personaje. En primer lugar, resulta curioso que el padre de "Victoria" lleve

el mismo nombre de pila que "Antonio Guzmán Blanco", presidente de Venezuela en tres oportunidades a lo largo del siglo XIX y representante del partido Liberal. Entre las leyes promulgadas por este presidente, que causaron escándalo en la sociedad más conservadora y, por tanto, en las filas del clero, se encuentra la del Matrimonio Civil (1873). Una ley que anulaba la validez de la boda eclesiástica ante el Estado y obligaba, a quienes quisieran realizar el sacramento, a casarse primero ante un juez. Este decreto también instauraba una figura jurídica llamada "separación de cuerpos", que fue entendida por muchos sectores de la sociedad venezolana como la apertura a la ley del divorcio, que aprobaría pocos años después el presidente Cipriano Castro.

Como una suerte de alter ego, Antonio de la Madriz cuestiona la pretensión –que ya se hacía indetenible en Venezuela– de laicizar el Estado y la familia; sin embargo, la voz narrativa reconstruye esta disputa como un hecho remoto, cargado de ingenuidad y conservado en una "primorosa cestita" (20) donde perdió todo su poder performativo. Pese a ello, la carta pasa a constituir uno de los elementos en la tríada "identidad-pasado-subjetividad" que determina la escritura de este texto. De hecho, el proceso de adjetivación usado en este y otros documentos de la memoria sirve para leer el espacio referido y las subjetividades construidas en su interior como elementos inconcebibles en el tiempo del enunciado o, como dice la misma voz narrativa, como residuos "absurdos", "con perfume de moho", "pasado y naftalina" (21) de un tiempo que ya acabó.

Por ello, no sorprende del todo que, a medida que avanza el texto, los archivos comiencen a ser desplazados, sobre todo cuando la autora se preocupa por marcar una distancia subjetiva considerable entre tres categorías identitarias: el varón productor, el hombre de letras y el hombre bueno. Se genera entonces un proceso de exclusión que traerá como consecuencia el nacimiento de una nueva tipología ciudadana:

> En San Cristóbal comenzó para nosotros una época dura (…). Algún tiempo después fue elegido mi padre presidente del Concejo Municipal y finalmente empezó a trabajar en el Ejecutivo del Estado, en el ramo de Cultura y Educación. Pasó luego a ser Director de Política y Justicia y ocupó en diferentes oportunidades el cargo de Secretario General de Gobierno. A su vez llevaba la contabilidad de un club; era el padre, el hijo y el espíritu santo de la Cámara de Comercio, publicaba mensualmente "el Boletín Comercial", se ocupaba de nuestra formación, controlaba nuestros estudios… y todavía le quedaba tiempo para ser nuestro mejor amigo! (30).

Pese a que en este fragmento no se aportan datos exactos del acontecer nacional, en el mismo apartado, unas líneas más adelante, Carmen Farabuti aclara que esto aconteció entre los años 1934 y 1945, lo cual conduce a reflexionar acerca de una serie de modificaciones imaginarias y subjetivas que sufrió el país por esos años. En primer lugar, con el inicio de la era postgomecista, la voz narrativa trastoca el uso que les había dado hasta ahora a los archivos. Si bien, en un comienzo, utilizó cartas y relatos orales como pistas para invitar a la observación fenoménica de la intersubjetividad, también es cierto que, en líneas generales, estos documentos, creadores de identidades por excelencia, incitaban a asir la intimidad en tanto lugar de salvaguarda de la historia no oficial. Es decir, dentro de la memoria cargada de afecto, la narradora que, en juego de ambigüedades, acababa por encarnar a la intelectual venezolana emergente, preservaba su pasado y su propia corporalidad de los cambios políticos experimentados en el mundo exterior.

A pesar de ello, con el fin de la dictadura gomecista, la ideología de la individualidad se resquebraja y permite que, al menos en este primer movimiento, cuando el discurso aún gira alrededor de un personaje masculino, se traten de conciliar el "yo" social y el "yo" individual. Es decir, si bien es cierto que, en todos los casos, la identidad es organizada por la misma voz narrativa, Cris-

tina Ferrero hace dialogar al varón político y letrado con la subjetividad arraigada en la experiencia, lo que justificaría, de forma aún más determinante, que la descendencia de esta entidad –que debía ser central y totalizante– resulte multiforme y mutable.

El hecho simple de que la autora haya elegido un colectivo tan numeroso y heterogéneo de hermanos, llamados por Carmen "los farabuticos", evidencia que tras la conciliación de actividades, o al menos tras su puesta en diálogo, sobreviene un proceso de apertura social e inclusión cultural de determinadas subjetividades. Identidades que, aún en la década de los cincuenta del siglo XX, no se habían alcanzado del todo. Esto, además, devela un trabajo de miradas que va a resultar determinante dentro de la obra, principalmente, al pensar la relación de los personajes con el pasado.

Una pista formal que resulta muy elocuente en torno a este problema se presenta hacia el final del primer relato compilado en *Memorias disparatadas*, cuando el texto se fragmenta en pequeños párrafos donde ni la cronología ni la voz ni el registro guardan ningún orden aparente. Antes de la dispersión que remite en forma y contenido a la fundación de la estirpe, se incluye un apartado que lleva por título "Paréntesis"; ahí se puede leer:

> Ocuparse de la unidad en un libro como este es tarea superior a mis fuerzas. Como dije al principio, "he recordado, he soñado, he escrito, me he reído mucho… y a ratos llorado". Quise hacer un libro humorístico, pero la añoranza del pasado tiene reflejos de emocionada tristeza que se me escaparon aquí y allá. Quise hacer un anecdotario ameno para lectores extraños y, olvidando a ratos mi intención, dejé colar asuntos netamente familiares que a nadie interesan. Fue como si hubiese querido hacer un bello cuadro impresionista y se me hubiera ido convirtiendo poco a poco en una simple, ingenua y medio cursi tarjeta navideña.
>
> Aún me faltan las últimas pinceladas, y segura ya de mi impotencia, convencida de que soy una estudiante de pintura sin talento, cederé el pincel a otros…, en la esperanza de que el cuadro mejore en su conjunto (61).

"La ausencia de talento" a la que refiere la voz narrativa pasa a ser, precisamente, el recurso que la invita a negociar su presencia en la historia desde plataformas en conflicto como el diario y la biografía. Sin duda, para la década de los cincuenta, más aún en Venezuela, la recuperación del pasado y la reconstrucción del relato autóctono demandados por el Estado debían constituir movimientos unitarios y muy bien definidos, pues su función era producir esos nuevos sujetos que el proyecto desarrollista había establecido de manera incuestionable.

Al menos en las primeras páginas, Cristina Ferrero promete que Carmen Farabuti cooperará con este afán de reconstrucción histórica y explicará "a ojos externos" su existencia en el mapa nacional; no obstante, la emocionalidad convierte este discurso en una expresión residual, que se altera por la injerencia del presente. Lo que le permite crear una plataforma originaria, donde inscribe nuevos territorios en la historia de Venezuela y, a la vez, propone formas alternativas de membresía al interior de los mismos.

A este respecto, no deja de ser curiosa, como propuesta final –que se va a desarrollar con más precisión en "Diablitos Azules", el segundo de los relatos contenidos en el libro–, la renuncia a las características individuales adquiridas por nacimiento como espacios de generación de subjetividad, a favor de las acciones como único vehículo de negociación con el pasado. La membresía cívica de la voz narrativa se refuerza, además, cuando en el referido "paréntesis" Carmen se erige en condición de autoridad y encarga a las otras voces –de Luis Fernando, Lucio y Antonio– el relato de la caída de los grandes símbolos familiares.

Luis Fernando habla de la "desaparición de la vieja palma (…) símbolo de viejas virtudes familiares" (62); Lucio, del viejo reloj "paralizado por una recóndita pena nuestra" (63), y Antonio, sobre el "retrato de papá" (63). Todos dejan claro que no hay nada

heredable ni heredado dentro de esta saga y, por ello, el recuerdo de la madre pasa a ser una página en blanco, mientras que en la despedida al padre solo se alude a los "ocho hombres" (64), cuya crianza estuvo a su cargo. Surgen entonces varias reflexiones interesantes en esta, al menos aparente, conclusión.

Por un lado, Ferrero introduce un tono paradójico cuando la narradora promete que cederá la voz a los personajes masculinos –pues ella se dejó invadir por la emocionalidad y no fue capaz de relatar seriamente sus memorias–, y estos incluyen en el texto, de manera mucho más frontal, la ruptura con el pasado y la nostalgia como tópico indispensable para el funcionamiento de la nueva nación. Contrariamente a lo que puede esperarse de la subjetividad encarnada en Lucio, Luis Fernando y Antonio, ninguno de ellos habla de la modernidad ni de un corte abrupto, sino del avance inmanejable del tiempo, que le dará una mayor fuerza política al discurso de Carmen.

De igual forma, la autora aprovecha esta particularidad para distanciar su existencia de cualquier determinismo histórico. Si llegara a haber dentro de la Venezuela de su época alguna subjetividad predeterminada por el pasado, debía ser la masculina pues, tal y como deja claro al cerrar el relato, las mujeres venezolanas, más aún en el caso de su madre, nunca estuvieron encargadas de su propia definición identitaria. La mirada heterodesignadora ha dejado sin discurso a Victoria de la Madriz, al tiempo que la presencia de Lucio Farabuti-padre solo determina la descendencia de sus hijos varones. Así pues, el resultado de este relato de identidad sería una Carmen Farabuti autora, con la posibilidad de hacer de su escritura una carta de membresía de su historia nacional.

Constituye un indicador importante que el texto marque como momento de cierre 1954, cuando en la portada del mismo se había establecido 1953 como fecha de escritura. Una vez más,

Ferrero juega con la dupla instantaneidad/historia para dar cabida a la voz de su personaje quien, pese a este supuesto párrafo terminal, continúa negociando su existencia pasada, cada vez de manera más contundente. Si Carmen Farabuti comenzó a recuperar su memoria tras la enfermedad, pero acabó el texto varios meses o quizás un año más tarde, el proceso de reconstrucción de su subjetividad necesariamente debió entrar en diálogo con el presente y la cotidianidad del personaje que habitaba los cincuenta. Por ello, este primer texto del libro, no solo consiste en un testimonio elaborado por las subjetividades desaparecidas, sino también en una confirmación de las que emergieron en los meses de escritura.

En el cierre de "Diablitos azules" no ocurre algo demasiado diferente. A lo largo de esta escritura, ni la fijación de la memoria ni el establecimiento de la historia consiguen dictaminar el nacimiento de una subjetividad prelimitada. De hecho, la autora, justo antes de elevar una plegaria a María Auxiliadora –que, por cierto, no es por la salvación de su alma, sino por la de su patria–, afirma:

> A medida que veo acercarse el final de año, la exposición de labores (oh, mi tela de Penélope nunca terminada!), las despedidas inevitables, las frasecitas de recuerdo al final de los cuadernos…, la vida de veras que se avecina ya, me cuesta mayor trabajo terminar este folleto de memorias infantiles. Porque ha sido tan dulce este paréntesis entre la dura tarea cotidiana de vivir!
>
> Pero como para seguir escribiendo tendría que inventar episodios no ciertos o desentrañar del archivo del olvido los que no han querido venir, me veo obligada a terminar (99).

En estas breves líneas, Ferrero, por medio de Farabuti, incluye varias referencias que contrastan la práctica historiográfica con la negociación de una subjetividad en el recuerdo colectivo. Por ejemplo, en su discurso desestima el valor de la invención y exalta la legitimidad del "archivo" pero, al mismo tiempo, alude a las "memorias infantiles" y ciertas "frasecitas

de recuerdo" como fuente de contenidos discursivos. Evidentemente, la experiencia va a ser revaluada como herramienta de comprensión y manejo del pasado, a partir de lo cual se rompe la dicotomía realidad/ficción para generar el territorio de la intersubjetividad como contrario a la "invención".

Según lo aquí expuesto, el proceso de recuperación del pasado y de inscripción de una o varias subjetividades femeninas dentro del mismo, pasa por mostrar una mirada retrospectiva cargada de experiencia. Por ello, la voz de Carmen Farabuti se dirá parte de uno o varios grupos sociales –como el colegio, la familia o la sociedad andina– y también, por ello, tendrá como misión exponer "su verdad", hecho que no consistirá únicamente en la elaboración de identidades colectivas y alternativas que permitan ver sin asombro la existencia de su individualidad en la Venezuela de los cincuenta, sino también en la reivindicación de las voces y las miradas de cada uno de estos.

Lo más llamativo en este caso es la estrategia empleada por la autora para distanciar la identidad de "mujer escritora", que le había sido asignada por los medios impresos, de la propuesta contenida en esta obra. En *Memorias disparatadas*, Ferrero no solo construye una voz narrativa cuyo carácter ficcional reitera en más de una oportunidad, sino que, además, cuando Carmen Farabuti asume la voz, niega ser un sujeto del saber. Pese a ello, en este discurso hay una necesidad de convertir la experiencia del pasado en "legible" y de autorizar una lectura individual de los recuerdos "compartidos" para ampliar el mapa subjetivo del "pasado reciente" que se vivía en Venezuela. ¿Por qué entonces la necesidad de borrar al individuo que narra?

Parece cuando menos paradójico que se niegue el éxito final de esta recuperación de la memoria, que se suprima la existencia de la voz de "la mujer intelectual", en medio de un texto cuya función principal es revisar de forma crítica el momento cuando esta enti-

dad desestabilizaba el poder para adquirir visibilidad en el espacio público; sin embargo, la tensión trae una consecuencia interesante que es la supuesta ingenuidad del enunciado. La despolitización aparente de la voz narrativa lleva a su borramiento y, por tanto, aleja esta escritura de la ética aleccionadora de las novelas históricas. Un desplazamiento que, además, salvará a la subjetividad autodesignada de las miradas coercitivas que la habían construido, pues, si no hay sujeto social, ¿cómo podría ser controlado?

Una de las señales más claras a este respecto lo constituye el uso del término "paréntesis" dentro del texto. En "La familia Farabuti", el primer relato, la autora elige este vocablo para titular un apartado donde el personaje se disculpa por cargar de emoción su visión del pasado. En "Diablitos azules", en cambio, se le da este nombre al texto en su totalidad, pues supuso un respiro "entre la dura tarea cotidiana de vivir". Evidentemente, la afectación individual de la memoria supone una forma de sobrellevar el presente, es un recurso para vivir al margen de la construcción estereotípica de la identidad que ha sido impuesta.

Un guiño que funciona como la coronación de ese tránsito entre lo público y lo privado, determinante para el nacimiento de las escrituras de la contramemoria. Las alternativas de rememoración mostradas en estas obras dejan claro que los límites entre la intimidad pretendidamente femenina y la vida pública rememorable en el discurso historiográfico se establecen únicamente desde la posición subjetiva que se elige para hablar; por tanto, no existen ni podrán existir identidades o pasados inevitables.

CAPÍTULO VI

El retrato del polvo: formas de recordar

Tras la puesta en diálogo de los libros de Cristina Ferrero y Conny Méndez, más que hallar respuestas, se encuentran una serie de interrogantes: ¿cómo distinguir la singularidad en un proceso de rememoración?, ¿cómo renunciar a la masificación de las identidades cuando se buscaba el origen en un pasado cercano?, ¿cómo convertir en un hecho público la recapitulación individual de la experiencia?, ¿qué posibilidad de emplear y/o reformar las categorías históricas les era ofrecida a estas subjetividades? Si se revisan las dos obras que componen este corpus, la respuesta parece estar en el desplazamiento del punto nodal del discurso, desde la construcción de la patria hacia el nacimiento del ser histórico.

El primer gesto que acompaña estas escrituras consiste en la necesidad de enfrentar el olvido de una subjetividad, un olvido que se desarticula por el apresuramiento del recuerdo a propósito de una situación de peligro. Un procedimiento que, como se hizo evidente, transforma "el recuerdo del olvido" en "el recuerdo de un recuerdo". En esta inversión de la lectura de la historia se definen varios efectos a la vez. Por una parte, hay una reedición indiscutible de uno o varios eventos del pasado, solo que –dado el deseo de legitimación en el presente que soporta a estas autoras–

este rescate hace de la contemporaneidad un eco, un territorio de la repetición y la distorsión. El presente pasaría a ser, entonces, dentro de las dos obras, una suerte de duplicado de un acontecer original, aunque por medio de intertextualidades, juegos de anacronismos, parodias y fragmentariedades las dos escrituras trabajadas dejen claro que ese pasado nunca existió.

A partir de ello, es posible seguir en ambos textos una tergiversación cualitativa de la categoría "memoria", que a su vez conduce a un acrecentamiento cuantitativo de la materia que la soporta. Esta particularidad no solo imposibilita el estudio de estos discursos –fundamentalmente el de Conny Méndez, donde la voz narrativa, la protagonista y la autora comparten el mismo nombre– como producto de la admiración o del reconocimiento en un sujeto de la historia, sino que también devela un deseo de reconstruir el presente inmediato a partir de su recontextualización en algún territorio del pasado.

Este traslado, además, faculta a los sujetos del discurso a intervenir en el acontecer de sus propias vidas. En la Venezuela de los años cincuenta, si bien tanto Ferrero como Méndez eran subjetividades públicas, también es cierto que no en todas las circunstancias de enunciación podían acceder a la condición de ciudadanía. Estas dos mujeres eran avaladas por el campo cultural como artistas o aprendices de escritoras, lo que, si bien las autorizaba a expresarse fuera del espacio privado, no les garantizaba el respeto hacia sus consideraciones políticas o sociales. A pesar de ello, desde el momento en que hacen de su entorno un espectáculo y se ubican, al menos en apariencia, al margen de las acciones, adquieren la posibilidad de interpretar y reescribir la carga afectiva, la valoración social, la posibilidad y hasta la conclusión de los acontecimientos. Al hacer de sus vidas un discurso, se ubican en el espacio de espectadoras y consiguen autorización para valorar lo que miran.

Este proceso de inversión podría aplicarse también al carácter epigonal que legitimaría a estas autoras como intelectuales dentro de su entorno inmediato. Por ejemplo, la recuperación del personaje Carmen Farabuti, inserto en *Memorias disparatadas,* permitiría la autor(ización) de una mujer ordinaria como modelo fundador de una saga. Del mismo modo, el juego de delimitación de héroes y heroínas que lleva a cabo Conny Méndez en su texto provoca que ella misma sea leída como tal. Por eso, no es descabellado pensar que estas escrituras de la contramemoria son, a la vez, autoepigonales, pues, en la misma medida en que dan cabida a una voz en un campo determinado, abren las puertas para que sus discursos sean "seguidos", en todas las acepciones del término, por otras expresiones.

Si a esta particularidad se suma, además, que según las consideraciones de las autoras el recuerdo se construye de forma paralela a la percepción, las dos escrituras que aquí nos ocupan estarían trazando un camino para la inclusión de los vínculos en la historia. Por medio de sus textos, las autoras estarían evocando lo que sucede en su inmediatez y, al hacerlo, dejarían en evidencia las discrepancias esenciales entre los acontecimientos y la experiencia, lo que le aportaría un valor de uso específico e insustituible a cada uno de estos registros, al tiempo que permitiría que los nexos sociales y discursivos entre el pasado y el presente se adscribieran a los dos espacios de saber.

La presencia sincrónica de los acontecimientos y, por extensión, de los discursos que desencadenan rompe, y esto resulta muy significativo en medio de un proyecto desarrollista, la visión de un único futuro posible. Si se entiende, como sugieren las autoras, que el pasado es el lugar ideal para proyectar el deseo, la recuperación del mismo por medio del recuerdo no sería más que la materialización de lo posible, de ahí que el porvenir se transfigure en creíble siempre que se presente bajo cualquier forma ima-

ginable. “Recordar el presente” en estas escrituras es, al mismo tiempo, un reconocimiento de la contemporaneidad, que veta cualquier intento de planificación del futuro.

Surge entonces una nueva tensión: si la historia expuesta en estas obras constituye el “ser en el pasado” de la subjetividad encarnada por las autoras, ¿no podría hablarse de un gesto de deshistorización del recuerdo? Es decir, en el momento mismo en que la existencia de las autoras se fundamenta en el reconocimiento de una supuesta identidad basada en su ser contemporáneo, la voz que enuncia y que les da visibilidad estaría ejerciendo el simulacro de un reconocimiento, con lo cual, su subjetividad no podría arraigarse en un momento determinado de la historia nacional, sino en un territorio inestable sin temporalidad definida.

Tanto el referente aparente como las voces concretas de los cincuenta han ocurrido “antes” de la escritura de los textos; no obstante, la inversión de las herencias hace prácticamente imposible aportarles alguna sucesión cronológica. Así, el pasado concreto de la nación –fechado durante el castrismo, el gomecismo o bien en las últimas décadas del siglo XIX–, aunque conserva su forma histórica, también se carga de un contenido presente, lo que pone de relieve la coexistencia del ser actual –que habla– y del ser potencial –que es hablado–. A partir de aquí se podrían definir dos territorios de existencia viables para estas subjetividades: el presente del pasado y el presente del futuro.

Quizás por ello, las dos obras aquí estudiadas apuestan más por la suspensión del discurso que por su cierre, dado que la continuidad temporal resulta indispensable para pensar el proceso de negociación de identidades que Ferrero y Méndez llevan a cabo con la historia nacional. La única forma que consiguen para transmitir la coexistencia del ser –o del sujeto que narra, en este caso– y de su recuerdo, sin que se anulen en el encuentro, es

leyendo el pasado como un *continuum*, donde no se puede eludir la experiencia de lo posible.

Cabría preguntarse entonces qué tipo de escritura se desprende de esta concepción temporal. En una primera aproximación, *Memorias de una loca* y *Memorias disparatadas* se orientan a redescubrir una historia individual, una anécdota que define la participación de un sujeto dentro de una sociedad determinada; no obstante, esta visión de la singularidad echa mano del archivo o del pasado colectivo para resignificarse. La deshistorización del pensamiento pareciera ser la consecuencia más inmediata de esta propuesta, pues si bien el "yo" definido en estas ficciones "transcurre", al hacerlo se desplaza en dirección contraria al tiempo, lo que pone en entredicho los fundamentos de la razón histórica[1]. Inversamente a lo que ocurriría

1 Al hablar de "razón histórica", se intenta referir el uso de este término, empleado desde los primeros años del siglo XX, tal como sugiere Cirilo Flórez (1983) en su *Génesis de la razón histórica*: "La crítica de la razón histórica tal como es planteada por Dilthey resalta lo singular y único (…) La segunda línea de pensamiento que confluye en la filosofía de Dilthey es la hermenéutica (…) La tercera línea de pensamiento que confluye en Dilthey es el positivismo (…) La apreciación por parte de Dilthey de esa doble experiencia [una interna y otra externa] conduce a la crítica del concepto empírico-positivista de experiencia por considerarlo reduccionista y limitado al ámbito de la representación. Al reducir el positivismo la experiencia a lo percibido y su representación por parte del sujeto se atiene a la estructura externa corpórea de los objetos, haciéndose al mismo tiempo incapaz de comprender la estructura de valores que también les constituye y que solamente es accesible al sujeto si se considera la historia de esa misma estructura externa y corpórea. Esa historia, que en opinión de Dilthey se capta a través de la experiencia interna, está representada en su filosofía por la categoría de "vida", que pretende cubrir un espacio más amplio que el que cubriera la categoría de representación en el positivismo. Si todo objeto es fundamentalmente algo construido, su realidad no puede reducirse a lo que es aquí y ahora, sino que la misma está también construida por cómo ha llegado a ser lo que es" (118-119). Dado el contraflujo identitario que proponen Cristina Ferrero y Conny Méndez, el objeto es en el pasado a partir de la elaboración contemporánea, es decir, su proceso previo se determina por lo que es, no por lo que quizás fue, de ahí que las revisiones de Dilthey a partir del positivismo, la hermenéutica y la razón histórica singular sean cuestionadas dentro de estas escrituras.

al leer cualquiera de los textos histórico-literarios escritos por Mariano Picón Salas, Mario Briceño Iragorry o Antonio Arráiz, en la década de los cincuenta, las dos obras aquí estudiadas apuestan por el quiebre del hombre único, por la negación de un venezolano integral que, por contraste o afinidad, dé cuenta de las particularidades del resto de los ciudadanos. Lo que deja como resultado dos posibles lecturas para estas obras.

La primera, asentada en la indeterminación temporal y espacial del ser, busca desarticular el dominio simbólico del desarrollismo, aunque también porta el riesgo de inscribir nuevamente a las mujeres en la inmaterialidad y, como consecuencia de ello, impedir su reconocimiento en el pasado de la nación. La segunda admite la necesidad de conquistar o crear un territorio donde exponer toda esa gama de potencialidades –poder decir, poder hacer y poder pensar– que reafirman la posesión, por parte de los sujetos femeninos, de un lenguaje, una fuerza de trabajo y otras tantas herramientas capaces de definir una memoria.

Esta tensión, aunque en cada uno de los casos por un camino diferente, intenta solventar el conflicto entre identidad colectiva e identidad individual que atravesó las escrituras de mujeres venezolanas en toda la primera mitad del siglo xx. El juego paramnésico presente en *Memorias de una loca* y la hipermnesia que sufre Carmen Farabuti en *Memorias disparatadas,* generan estos desplazamientos constantes en la percepción. Con lo cual, el tránsito de la indeterminación temporal a la búsqueda de un territorio para la potencialidad subjetiva se mostrará más como una figura de lectura que como un supuesto terminante.

Ahora bien, en ninguno de los dos casos es posible descubrir en estas voces un ejercicio individual de la razón. Al contrario, tanto en la inversión de la historia que conduce a la intemporalidad del ser, como en la construcción de un lugar de desarrollo subjetivo resulta indispensable la presencia del *otro*.

"Ser ante el mundo" constituye el *telos* colectivo de estas escrituras, por ello se justifica la reiteración de los vínculos, de los mecanismos de (re)significación de la historia e, inclusive, de los actos éticos que invitarán a imaginar una noción de país que trascienda el poder estatal.

No por casualidad, hay en los dos textos una mezcla considerable de los elementos propios de la vida pública y de aquellos que definen la existencia individual, una hibridación que propicia las alianzas al margen, tanto del proyecto nacional vigente en la década de los cincuenta, como de cualquier otro diseño de país proveniente de las estructuras de poder político. En todos los casos, es posible percibir la existencia –no la demanda– de una esfera pública ajena al Estado, arraigada más bien en los sentidos nacientes del lenguaje. La coexistencia dentro de estos textos es, más que un decreto proveniente del poder, un hecho lingüístico innegable.

Precisamente por eso, la exclusión de la historia de ciertas subjetividades no constituye un motivo para negar su existencia, sino, por el contrario, un vehículo para acceder a ella. Esto, aunado a la búsqueda de legitimidad que en muchos casos llevó a las intelectuales venezolanas a dialogar con el pasado, muestra que el devenir histórico no se reduce al tránsito entre un período y otro, o al nacimiento de un sujeto nacional en medio de un enfrentamiento determinado, sino que supone un ejercicio de inteligibilidad de identidades ajenas a la organización estatal, pero igualmente relevantes en el territorio ajeno e invisible para la política que supone la nación. Se plantea entonces si, para estas autoras, no hay cierta moralidad subyacente en la rememoración y en el "falso reconocimiento" del pasado donde arraigan su discurso.

Es cierto, en estos textos las autoras manifiestan una necesidad de autoevaluación desprendida de una definición de sí

mismas como seres finitos, ocasionalmente construidos y contextualizados por ellas mismas a través del discurso. Su enunciación comienza con una revisión del "yo" que, de diversas maneras, justifica el posterior reconocimiento del "otro"; no obstante, en la construcción de este espacio público no estatizado perciben y registran una serie de actos –con autores e implicaciones– que parecen demandar la evaluación ética de las voces narrativas. Ello motivará que los sujetos del discurso, erigidos como "seres actuales" y "potenciales", deriven, durante el transcurso de la trama, en "seres morales".

Tanto Ferrero como Méndez tienen la capacidad de reterritorializarse en el pasado, pero –a diferencia de los intelectuales orgánicos del desarrollismo– no buscan fijar y distanciarse de las mujeres rememoradas. Estas autoras pueden designar el espacio público, pero no rearticular la escena política; pueden relatar desde una posición determinada las acciones del colectivo, pero ni las ejecutan ni las pueden juzgar. Así pues, su propia finitud, declarada implícitamente en el manejo del tiempo como *continuum*, las convierte en individualidades peculiares, pero a la vez incompatibles con las posibilidades de historiar que se les ofrecían a los intelectuales venezolanos en la primera mitad del siglo XX.

Dada esta propuesta ética (re)presentada –o traída nuevamente al presente–, no es posible identificar, ni en *Memorias de una loca* ni en *Memorias disparatadas*, una búsqueda del "pasado común" comprendido como un territorio que abarca sucesos importantes para el mayor número de ciudadanos. De hecho, estas obras tampoco recuperan los acontecimientos que afectan a la mayoría de la población, sino que ambos apuestan por una coexistencia armoniosa de acontecimientos de corto alcance que les permita cumplir con su función social específica.

Entonces, paradójicamente, más allá del divorcio con la razón histórica propuesto en estos textos, sí se puede rastrear

una suerte de subordinación o, cuando menos, de vínculo entre la visión del pasado que había sido formulada desde la lógica estatal y las revisiones contramemoriales que estas autoras plantean. En la búsqueda del diálogo y la negociación se rompe la idea de la "política" como una esfera regida por la conveniencia, cuya materialidad se ubica al margen de la reflexión moral. De igual forma, las consideraciones éticas que definen la existencia individual se abren hacia lo público.

En este enclave se puede percibir una de las propuestas más interesantes de las obras que componen el corpus y que están asociadas a la trascendencia. Los dos textos aquí estudiados afirman la realidad de los hechos, la existencia material de ciertas prácticas sociales –como la misma escritura, por ejemplo– y la imposibilidad de cuestionar determinados acontecimientos; no obstante, en cada una de las obras se sugiere el deber de las mujeres intelectuales de trascender esta materialidad e incorporarla a una dimensión contemporánea que permita su lectura y evaluación.

En ninguno de los casos se pone en entredicho la existencia de Castro y Gómez ni la trascendencia de sus gobiernos; no obstante, la finalidad de los relatos aquí estudiados no es reafirmar la "realidad" a partir de la cual se definen estos actores y estos acontecimientos, sino exponerlos en sí mismos como sucesos aprehensibles en el presente y, por lo tanto, evaluables desde un nuevo clima histórico. La conciencia que demuestran las autoras de estar realizando este desplazamiento les permite establecer un plano intermedio, donde se distinguen claramente, y sin que logren independizarse del todo, los acontecimientos conducentes a la construcción de un Estado y a la justificación de su existencia, por una parte, y la creación de un territorio para desarrollar la potencialidad subjetiva, por la otra. Tanto los acontecimientos como las lecturas de estas dos aproximaciones al pasado serán entonces distintos, pero no autónomos.

De esta forma, en las dos escrituras estudiadas es posible leer una propuesta de fines materiales solapada con la definición de fines existenciales. En las protagonistas de estas dos anécdotas hay una búsqueda de independencia política, conocimiento literario, saber filosófico, formación artística y dominio de la escritura que les permitirá sobrevivir en esa contemporaneidad sin arraigo específico que subyace a sus acciones; a pesar de ello, la intervención ética que hacen de estos procedimientos los convierte en mecanismos al servicio de la rememoración utilitaria, que va dirigida a construir ese colectivo no estatizado. Podría decirse entonces que, precisamente ahí, en la relación entre los medios materiales y los existenciales, se gesta el proyecto territorial –o tal vez sería más justo llamarlo (a)espacial– de estas escrituras. Surgen entonces nuevas dudas: ¿cómo se relaciona este espacio con la temporalidad?, ¿por qué Cristina Ferrero y Conny Méndez eligen acontecimientos del pasado para proponer la creación de este territorio?

Una vía sustanciosa para pensar el fenómeno es la relación forma-fondo en la concepción del pasado y de los límites territoriales. El recuerdo, como formación lingüística, está explícitamente desarraigado dentro de los dos textos. De hecho, se encuentra en ese "antes" indefinido, que le confiere condición de potencia. En ninguno de los casos, además, el pasado temporal coincide con el actitudinal, es decir, si bien impera la indefinición –por hipermnesia o paramnesia– del momento exacto en que se inscriben los acontecimientos, su posible realización en el mundo contemporáneo se produce de forma contundente, un rasgo que sin querer "difiere" el curso de la historia y atenta contra el ideal de modernización.

Entonces, ese traer a la contemporaneidad el pasado, que se genera en las dos obras del corpus, pone bajo sospecha la prospección que soporta "el tiempo del Estado". En estas escritu-

ras, la experiencia femenina, al menos a simple vista, pareciera inscribirse en la historia, pero cuando la elaboración discursiva se encarga de escindir los relatos en "el pasado del ser" y "el pasado del actuar", además de propiciarse el establecimiento de un nexo temporal entre la "historia" expuesta en estas ficciones y el colectivo no estatizado que perfilan las autoras, se niega la comprensión cronológica de este vínculo.

El replanteamiento de la causalidad es uno de los hilos conductores más interesantes de estas dos propuestas, dado que permite la emergencia de voces en los pliegues de la "actividad". Dentro de estos textos, los personajes que "hacen" –esos miembros menores e imperceptibles de la cotidianidad de Conny y Carmen Farabuti– rompen el silencio asociado a sus actividades cotidianas y, al comunicarse, desnaturalizan su trabajo. En otras palabras, la comprensión de las actividades económicas y de los roles sociales como consecuencias naturales de hechos previos se fractura en estas ficciones a partir de la "sonorización" de las mismas, lo que atenta contra esa visión cronológica del tiempo que había permitido, hasta ese momento de la historia de Venezuela, planificar el futuro de la nación. Así pues, la peculiaridad de que estos personajes hablen convierte su actuación empírica en un hecho lingüístico. Una transformación que desplaza, en medio de un proyecto desarrollista, el centro de la modernización hacia la adquisición de conocimientos, la comprensión de singularidades culturales y el establecimiento de ciertos vínculos sociales.

Posicionamiento que va a desembocar en la inspección de los criterios de productividad manejados en la Venezuela de los años cincuenta y cuya consecuencia más directa recaerá sobre la noción de ciudadanía. Para apreciar la productividad de un individuo y considerar o no su carácter ciudadano, las voces narrativas de estos textos no se basarán en la búsqueda de un producto final concreto, sino en la de la individualidad que subyace al relato

o bien a la actividad naturalizada. Por ello, dentro de las obras, el sujeto del saber y el del discurso pierden constantemente su condición letrada, su masculinidad e, incluso, su fortaleza física, hasta confundirse con los otros tantos individuos que circulan por la nación.

Ante este panorama emerge una categoría prácticamente irrenunciable: la "prehistoria". Si se entiende la prehistoria como un período anterior pero, a su vez, imposible de ser pensado cronológicamente (Virno, 2003), el encuentro con las prácticas y las representaciones de ese espacio temporal adquieren cierto aire de infinitud. No hay una medición cronológica que permita asir del todo las sucesiones producidas en ese "entonces", de ahí que, tanto las acciones en sí mismas como sus connotaciones dependan, en mayor medida aún que en cualquier ejercicio de rememoración, de la experiencia de quien mira.

Hay además, en la evocación prehistórica, varios procesos que las escritoras de la contramemoria reproducen, aunque con una carga semántica divergente. En primer lugar, se exhibe una aparente despolitización de las identidades representadas, orientada a la conciliación[2] de ciertos modos de ser. Por ejemplo, la distancia temporal atribuida a Carmen Farabuti niña y a esa Conny Méndez anterior a su entronización artística permite

2 Este fenómeno es fácil de apreciar dentro de la literatura latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, durante el indigenismo los intelectuales latinoamericanos –como José María Arguedas, Ciro Alegría o Jorge Icaza– idealizaban a los habitantes de América, en los siglos XV y XVI, pero apostaban por la desaparición –con prácticas como el mestizaje o el blanqueamiento– de los indígenas que migraban masivamente, en los años veinte, treinta y cuarenta, a las capitales de Ecuador, Bolivia y Perú. Por su parte, en el regionalismo venezolano hay una "folklorización" de las fiestas de origen africano que, si bien les aportaba cierta visibilidad en el imaginario, negaba su presencia fáctica –y no solo simbólica– en el aquí y el ahora relatados por los distintos autores. Ahora bien, en el caso de las escritoras, esta actividad se torna sumamente interesante gracias al ejercicio de inversión de las herencias antes mencionado.

que los deseos de transgresión y de saber expuestos por ellas, así como su jerarquización alternativa de los elementos regentes del espacio público, resulten menos amenazantes que la representación de gestos equivalentes en la Venezuela de los cincuenta. De esta manera, las identidades de los personajes se tornan más fácilmente admisibles pues están inscritas en un "antes" impreciso.

Además, la evocación bajo una formalidad prehistórica carga de connotaciones míticas las acciones relatadas, con lo cual, el enjuiciamiento de los sujetos no puede hacerse desde la institucionalidad que regía en Venezuela al momento de la publicación de las obras ni bajo los códigos dominantes en el momento del enunciado. Desde el momento mismo en que el pasado deja de ser una realidad tangible y se erige como una gran metáfora, el sujeto que revisará sus contenidos debe convertirse en un lector, más que en un regidor especializado.

Vistos a la luz de la "inversión de la razón histórica" antes mencionada, estos dos recursos develan una utilidad poco frecuente de la "forma prehistórica". Un uso que permite intervenir el planteamiento de la contemporaneidad que circundaba la publicación de los dos textos aquí estudiados y que deja al descubierto un movimiento que abarca todos los pequeños desplazamientos aludidos anteriormente. Sin duda, a partir del estilo y de la estructura mítica sobre las que se edifican estos dos textos, Conny y Carmen deberían ser leídas como imágenes puras, como elementos que existieron en un espacio impreciso e independiente del que acoge las escrituras donde estos personajes residen; no obstante, la inversión de la herencia les imprime un carácter radical a estos constructos que los tornará potencialidades inmersas dentro del presente en curso.

En estos dos ejemplos, la forma prehistórica no implicará la imposibilidad de ser de las anécdotas ni de los sujetos representados, sino que supondrá una reiteración de su constancia. Al

contrario de lo que ocurría en las novelas históricas tradicionales, estos personajes cargados de contemporaneidad no fundamentan la imposibilidad del retorno en la linealidad temporal, sino en la permanencia de su voz y su cuerpo dentro de ese territorio geográfico que para ser concebido requiere de su presencia. Se trata entonces de rememorar para contagiar el contenido actual con la forma prehistórica.

Sin que sea perceptible la presencia de una actividad inciática, en estos textos es posible leer una suerte de "rito de apertura", es decir, las dos autoras fungirán como oficiantes de un quiebre del pasado que deja escapar y, como consecuencia de ello, apacigua, a las subjetividades abyectas que se encontraban ocultas en su interior. La manifestación de estas presencias en la contemporaneidad que ellas habitan generará la sensación de que ese terreno no pertenece del todo "al hombre", a ese sujeto modélico que el proyecto desarrollista de nación se había encargado de consolidar. La lectura de estas dos obras supondrá, además, un aceleramiento del proceso de revelación de identidades. La producción compulsiva de voces frenará las estrategias de contención provenientes de la historiografía y de las instituciones encargadas de establecer el canon de la producción literaria.

Para asegurar que estas individualidades permanecieran dentro del imaginario, resultaba indispensable reiterar periódicamente el quiebre del pasado. Un hecho que explicaría, además, la impresión del "yo" con que Cristina Ferrero y Conny Méndez marcan cada una de sus obras. No se trata de rememorar una y otra vez, sino de reiterar que las subjetividades están ahí permanentemente, circulando en la contemporaneidad. Como dice Carmen Farabuti, estas mujeres "han recordado, pues; han soñado, han escrito, se han reído mucho… y a ratos han llorado. Pero [o precisamente por ello] no se han muerto", solo basta con cambiar de posición para escucharlas.

Referencias

AGAMBEN, G. (2001). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

AÍNSA, F. (2003). *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América latina*. Caracas: El otro el mismo - Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

ALMANDOZ, A. (2007). "Modernización urbanística en América Latina. Luminarias extranjeras y cambios disciplinares, 1900-1960" *Iberoamericana*. VII. 59-78.

ARISTIGUIETA, J. (1950). "Canto de fuego a Venezuela". *El Heraldo*. 130. 14.

ARMSTRONG, N. (1990). "Occidentalismo: una cuestión para el feminismo internacional". En Colaizzi, G. (edit.). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra. 29-44.

ARRÁIZ, R. C. (1950). "Rasgos actuales de la intelectualidad venezolana". *El Heraldo*. 9.219. 1.

AVISHAI, M. (2000). *Ética del recuerdo.* Barcelona: Herder.

BRACHO, J. (2004). "Ciudadanía, catolicismo y cultura popular". *Religión e investigación social: libro homenaje a Angelina Pollak-Eltz. Memorias de los IV Jornadas de Historia y religión*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. 49-56.

BUTTAFUOCO, A. (1990). "Historia y memoria de sí: Feminismo e investigación histórica en Italia". En Colaizzi, G. (edit.). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra. 45-63.

CLEMENTE TRAVIESO, C. (1953). "Teresa Carreño a través de sus anécdotas". *Elite*. 1.472. 47-50.

COLAIZZI, G. (1990). "Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate". En Colaizzi, G. (edit.). *Feminismo y teoría del discurso.* Madrid: Cátedra. 13-25.

FERRERO de T., C. (1959). *Memorias disparatadas*. Caracas: Edime.

——————— (1956). *Sylvia. Una muchacha de provincia*. Caracas: Imprenta Nacional.

FERRERO TAMAYO, C. (1969). *Designio*. Madrid: Edime.

FLÓREZ M., C. (1983). *Génesis de la razón histórica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

FOUCAULT, M. (2002). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores.

———— (2001). *Vigilar y castigar.* México DF: Siglo XXI.

GARMENDIA, H. (1955). "Las memorias de una loca". *Revista Nacional de Cultura*. 111. 231-232.

LEGUEN, B. (2007). "Colette, la escritura de los sentidos". *Revista de Filología Románica*. V. 179-186.

LOAIZA C., G. (1998). "La formación de la cultura política de la exclusión en América Latina durante el siglo XIX". En Arango, L. G.; Restrepo, G. y Jaramillo, J. (eds.). *Cultura, política y modernidad*. Bogotá: CES - Universidad Nacional. 196-216.

LÓPEZ P., F. (1986). *El perezjimenismo: génesis de las dictaduras desarrollistas*. México DF: Nuestra América - Universidad Nacional Autónoma de México.

LORENA. (1957). "Cómo ha cambiado la mujer venezolana de 1900 a 1957". *Elite*. 1.635. 39-41.

LUDMER, J. (1984). "Las tretas del débil". En González, P. E. y Ortega, E. (edits.). *La sartén por el mango*. Río Piedras: Huracán. 47-59.

LUNA, L. (1996). *Leyendo como mujer la imagen de la mujer.* Barcelona: Anthropos.

MANCERA GALLETTI, Á. (1958). *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?* Caracas-México: Ediciones Caribe.

MÉNDEZ, C. (1955). *Memorias de una loca*. Barquisimeto: Nueva Segovia.

MORENO S., A. (2007). *De qué hablamos cuando hablamos del hombre. Treinta años de críticas y alternativas al pensamiento androcéntrico.* Barcelona: Icaria editorial.

OJEDA, F. (1957). "No sea tan celosa, señora". *El Nacional*. 4.971. 38.

OLIVARES F., R. (1959). "Antonia Palacios: novelista". *El Heraldo*. 4.595. 3.

PACHECO, B. (2002). "Conny Méndez: Las memorias de una loca". En *Voz y escritura*. 11. 75-83.

PACHECO, C.; BARRERA, L. y GONZÁLEZ, B. (edits.). (2006). *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Editorial Equinoccio USB-Banesco-Fundación Bigott. 549-568.

PACHECO, C. (2001). "La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica". *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales.* 18. 205-224.

PALACIOS, L. (1953a) “Nuevos Libros”. *Elite*. 1.440. 2.

————— (1953b). “Nuevos Libros”. *Elite*. 1.444. 2.

————— (1953c). “Nuevos Libros”. *Elite*. 1.466. 2.

————— (1954a). “Nuevos Libros. *Elite*. 1.518. 6.

————— (1954b). “Nuevos Libros”. *Elite*. 1.524. 6.

————— (1954c). “Nuevos Libros”. *Elite*. 1.525. 6.

PANTIN, Y. y TORRES, A. T. (2003). El hilo de la voz. *Antología crítica de escritoras venezolanas*. Caracas: Angria ediciones.

PÉREZ, A. M. (1947). *La verdad inédita: Historia de la Revolución de Octubre*. Caracas: Editorial Artes Gráficas.

PINEDA, R. (1955). “Los primeros libros de la editorial Nueva Segovia”. *Papel literario de El Nacional*. 7.

RADKAU, V. (1986). “Hacia una historiografía de la mujer”. *Nueva antropología*. 30. 77-94.

REQUENA T., I. (1992). *La memoria desmitificadora: la novela venezolana durante el perezjimenismo*. Mérida-Venezuela: Universidad de los Andes - CDCHT.

REYES, A. (1950). “El singular episodio de una ingenua libertina”. *El Heraldo*. 4.597. 4.

RIVAS, L. M. (edit.). (1997). *La historia en la mirada. La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil*. Ciudad Bolívar: Ediciones de La Casa.

————— (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida-Venezuela: El otro el mismo.

S/A. (1950b). “Actos del día de la mujer de las Américas”. *El Heraldo*. 118. 5.

S/A. (1955). “El cuerpo de la mujer a través de los siglos”. *Elite*. 1.536. 38-39.

S/A. (1950). “El derecho a escribir y el derecho a leer”. *El Heraldo*. 92. 4.

S/A. (1950a). “El día de la mujer de las Américas”. *El Heraldo*. 115. 1.

S/A. (1950). “La escritora Lucila Palacios obtiene premio de novela Arístides Rojas”. *El Heraldo*. 126. 1.

S/A. (1957). “Premio de novela Arístides Rojas entregado a Gloria Stolk”. *Billiken*. 2.033. S/N.

S/A. (1953). “Reunión de mujeres intelectuales”. *Elite*. 1.468. 2.

SALAS, A. (1956). “Desigualdad e igualdad de ambos sexos”. *Billiken*. 2.045. S/N.

SARACENI, G. (2008). *Escribir hacia atrás. Herencia. Lengua. Memoria*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

SCHIWY, F. (2002). "¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar en diálogo intercultural". En Castro Gómez, S.; Walsh, C. y Schiwy, F. (edits.). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo andino.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala. 103-133.

SCOTT, J. W. (2000). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Lamas, M. (comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México DF: Programa Universitario de Estudios de Género. Universidad Nacional Autónoma de México. 265-302.

SOLANA, L. (1950). "Nuevas rutas para nuestra novela y nuestro cuento". *El Heraldo*. 4.595. 3.

SUÁREZ, M. L. (2009). *Sin cadenas ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936-1948).* Caracas: Fundación Celarg.

———— (2012). *Una ficción apretada en el pecho: memoria y contramemoria en* Anastasia (1955)*, de Lina Giménez.* Caracas: Monte Ávila Editores.

VIOLI, P. (1990). "Sujeto lingüístico y sujeto femenino". En Colaizzi, G. (edit.). *Feminismo y teoría del discurso.* Madrid: Cátedra. 127-142.

VIRNO, P. (2003). *El recuerdo del presente*. Buenos Aires: Paidós.

WHITE, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario.* Barcelona: Paidós Ibérica.

ZIZEK, S. (2001). *El sublime objeto de la ideología*. México DF: Siglo XXI.

———— (2005). *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós.

Medios consultados:

El Heraldo 1949-1958

El Nacional 1949-1958

El Universal 1948-1958

Revista Billiken 1952-1958

Revista Elite 1949-1958

Mariana Libertad Suárez (Caracas, 1974). Doctora en Filología hispánica y Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Desde finales de los años noventa, se ha dedicado al estudio del pensamiento feminista y la literatura latinoamericana escrita por mujeres. Ha publicado una serie de artículos académicos sobre estos temas y algunos libros, entre los que destacan: *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana 1936-1948* (Premio Internacional de ensayo Mariano Picón Salas, 2009); *La loca inconfirmable: apropiaciones feministas de Manuela Sáenz* (Premio literario Casa de las Américas - categoría Estudios sobre la mujer, 2014) y *Emancipadas: Feminismos e identidades en la reconstrucción hispanoamericanista de la Independencia* (Mención Honrosa de la V Bienal de ensayo Premio Copé 2016). Actualmente reside en Lima y es profesora del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Este ensayo aborda los procesos de negociación de las identidades nacionales, culturales y de género presentes en dos textos narrativos escritos por mujeres venezolanas en la década de los cincuenta: *Memorias de una loca* (1955) y *Memorias disparatadas* (1959). Tras revisar el debate teórico en torno a la tríada historia-historiografía-problemas de género, se intenta responder a algunas interrogantes acerca de las identidades creadas en estas ficciones: ¿Cómo distinguen su singularidad en los procesos de rememoración? ¿Renuncian a la masificación de las identidades y apuestan por encontrar su origen en un pasado cercano? O, por el contrario, ¿convierten en un hecho público la recapitulación individual de la experiencia? El diálogo entre estas dos obras dará cuenta de cómo Concepción Méndez Guzmán y Cristina Ferrero Tamayo se vieron en la necesidad de interpelar el pasado para definir su voz y su ubicación en el campo cultural venezolano; del mismo modo, develará el carácter arbitrario de los archivos. De aquí que estas escrituras sean leídas como expresiones de la "contramemoria".

colección
INDAGA

Editorial EQUINOCCIO
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR